











# فصول

مجلة النقد الأدبي

## دراسات في النقد التطبيقي

○ المجلد الثامن ○ العددان ٢، ١ ○ مايو ١٩٨٩





# فصول

مجلة النقد الأدبي

دراسات  
في النقد التطبيقي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثامن / العددان ٢، ١

تاريخ الصدور/ مايو ١٩٨٩

١٦

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب  
رئيس مجلس الإدارة  
سكمر سرحان

## رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

## نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

## مدير التحرير

اعتدال عثمان

## المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

## السكرتارية الفنية

احمد مجاهد  
عبد الناصر حسن  
محمد غيث  
وليد منير

## مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبة  
مصطفى سويف  
نجيب محفوظ  
يحيى كقن

## الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً تقريباً - البحرين  
دينار ونصف - العراق دينار زوج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن ١٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -  
السودان ٤٠٠ ليرة - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤  
ديناراً - المغرب ٥ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار  
زوج

## الاشتراكات :

- الاشتراكات من المجلد :  
من ستة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصروف البريد ١٠٠ قرش  
وصل الاشتراكات بحالة بريده بحكومة

- الاشتراكات من الخارج :  
من ستة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً  
للهيئات - مضاف إليها

مصروف البريد (البلاد العربية - ما يتصل به دولارات)  
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

- وصل الاشتراكات على الصورتين التاليين

## ● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.  
تليفون المخط ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨  
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : ينقل عليها مع إدارة المجلة أو مدونها بالصفحة

٤	أما قبل .....	رئيس التحرير
•	هذا العدد .....	التحرير
	لغة الشعر في « زهرة الكيمياء »	
١١	بين تحولات المعنى ومعنى التحولات .....	عبد الكريم حسن
	إنتاج ما أنتج - مقدمة نظرية	
٣٢	وداسة تطبيقية .....	مالك المطلس
	خليل حاوي ( ١٩٢٥ - ١٩٨٢ )	
٤٧	دراسة في معجمه الشعري .....	خالد سليمان
٧٠	طراز التوشيح بين الانحراف والتناص .....	صلاح فضل
٨١	التركيب الدرامي لرواية اختفاء .....	عمد صديق غيث
١٢١	« ميرامار » أو جلد السرد والحول .....	عمد اسويرو
	صراع الخطابات	
	حول النص والإيديولوجيا في رواية	
١٣٠	« الزوال » للطاهر وطار .....	عمار بلحسن
	ضفائر التناثبات المتضادة	
	قراءة في رواية « الزمن الآخر »	
١٤٤	لأدوار الحراف .....	أحمد ريان
	جماليات التشكيل الفولكلوري	
١٥٥	في « الطوق والإسورة » .....	عمد بلوى
	التركيب العامل في قصة « الزيف »	
١٦٤	تحليل سيميائي لنص مسرحي .....	عبد المجيد تومس
	بنية الحداثة في قصص	
١٧٤	عمد مستجاب القصيرة .....	ثناء أنس الرجود
	انتحار الذات وأهبار القصة	
١٨٥	دراسة في تجربة عماد المجد النصصية .....	إبراهيم غلام
	وضعية الراوي في مسرحية	
	« مفامرة رأس المملوك جابر »	
٢٠٠	لسعد الله ونوس .....	عمد الناصر العجيمي
	حكاية الجارية تودد	
٢٠٨	قراءة حضارية .....	نبيلة إبراهيم
٢١٦	قراءة في نص قديم / جليل .....	وليد منير
٢٢٣	● المواقع الأدبية .....	
	● عروض كتب :	
	بنية الخطاب الشعري .....	تأليف : عبد الملك مرتاض
	عرض ومناقشة :	
٢٢٤	عبد الحكيم راضي .....	
	صفاء زيتون : مصافير حل	
	أعضاء القلب .....	تأليف : صفاء زيتون
	عرض ومناقشة :	
٢٥٢	فربال جبوري غزول .....	
	النظرية اللسانية والشعرية	
	في التراث العربي من خلال التصوير .....	تأليف : عبد القادر المهري
	حماد صمود	
	عبد السلام السلي	
٢٦١	عرض : عبد الناصر حسن	
	● رسائل جامعية :	
	مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة	
٢٦٧	في القرن الرابع الهجري .....	عرض : كريم عبيد هليل
	خصائص اللغة الشعرية	
٢٦٩	في مسرح صلاح عبد الصبور .....	عرض : و. م.
٢٨٢	● This Issue .....	ترجمة : هدى الصدة

## دراسات في النقد التطبيقي

# أما قبل

. فلا يختلف الثابت في زمننا على أننا نعيش عصرًا بالغ التعقيد ، وأنه يزداد تعقيدًا يوماً بعد يوم ، على الرغم مما توصل إليه الإنسان من حلول لكثير من المشكلات القديمة ، وكان كل حل لإحدى المشكلات ما يلبث أن يطرح أمام الإنسان طائفة جديدة من المشكلات . خذ - على سبيل المثال - مشكلة التواصل بين الناس في أجزاء العالم المتباعدة ، فقد حلها العلم الحديث ، سواء على مستوى انتقال الناس أنفسهم في المكان ، مستخدمين في ذلك ما أتبع لهم من وسائل الانتقال البالغة السرعة ، أو على مستوى انتقال الحبر والمعلومة ، من خلال وسائل الإعلام ، المسموعة منها والمرئية . إن الحلول التي يسرت هذا التواصل قد استبعت كثيراً من المشكلات ، منها ما له صلة بالعلاقات الدولية ، ومنها ما له صلة بأمان الإنسان جسدياً وعقلياً ، ومنها ما له صلة بالعلم نفسه . وهكذا تتوالى الحلول مولدة في الوقت نفسه مزيداً من المشكلات ، في إيقاع تزداد سرعته يوماً بعد يوم . والإنسان واقع في قلب هذا الإيقاع ، أراد ذلك أو لم يرد ؛ فهو جزء منه ، سواء كان هو فاعله ومحركه ، أو كان متحركاً فيه .

والفاعل بين الإنسان وواقعه ليس جديداً ؛ فالتجربة الإنسانية في تاريخها الطويل منذ العصور البدائية تؤكد . ولكن شتان بين المشكلات التي كان على الإنسان البدائي أن يواجهها وما يفرضه الواقع على إنسان عصرنا من مشكلات . لقد استطاع الإنسان البدائي أن يفرغ من كل مشكلاته تقريباً بعدد من الأساطير التي شكلت حلولاً كافية ومرضية لهذه المشكلات . لكن واقع الإنسان في عصرنا أكثر تعقيداً من أن تحله الأسطورة ، فضلاً عن أنه في تغيره المتطرد السريع يستعصى على أي نوع من الحلول التوسلية . وهذا ما أكدته كل الفلسفات ومناهج الفكر الحديثة ؛ فليست هناك فلسفة واحدة في هذا العصر تستطيع أن تدعى لنفسها القدرة على تقديم حلول ناجزة وكافية ونهائية لكل مشكلات ملتنا الراهن ؛ وليست هناك أيديولوجية واحدة قادرة على أن تريح الإنسان من كل مشكلاته ، وأن تجلب إلى نفسه الطمأنينة . بل توحى الدلائل بأن كل ما نمتلك من أيديولوجيات لم يعد مرضياً ولا مقنعاً ، وأن مشكلات الإنسان صارت أكبر وأكثر تعقيداً من أن تحلها أيديولوجية واحدة ، أو حتى مجموعة من الإيديولوجيات ؛ ومن ثم فليس هناك منهج واحد يقادر على أن يواجد الواقع في تغيره السريع المتلاحق . قد يجد الإنسان في هذه الفلسفة أو تلك ؛ أو في هذه الإيديولوجيات أو تلك ، أو في هذا النهج أو ذاك ، شيئاً مثيراً أو مفيداً ، ولكنه - على سبيل القطع - لن يجد كل شيء ، ويظل اقتناعه الكامل عملاً مرجحاً ، وإن كان الأمل في تحقيقه غير منظور في الوقت الراهن ، ولعله لن يكون منظوراً في أي وقت لاحق .

عصرنا إذن لا يعرف الثبات ؛ ومن ثم فإنه يستعصى على الأفكار أو النظريات النهائية ، ويترك الباب مفتوحاً دائماً للاحتمالات ؛ فكل ما أنجزه الإنسان من قبل قد أنجزه بشروطه الخاصة ، مستجيباً في ذلك لمعطيات واقعه ، ومحدوداً بحدوده وعيه وبمدى رؤيته له . لكن ما أنجزه في زمن مضى لا يبقى له من السلطة في أي واقع جديد إلا بقدر استجابته لشروط هذا الواقع .

إن التشبث بالثابت قرين الطمأنينة ؛ ولكن لأي شيء يستطيع إنسان عصرنا أن يطمئن وكل شيء من حوله يتغير . وما كان موثقاً به ذات يوم لم يعد قمعياً بهذه القوة ؟ إن ما كان قد أنجز من أجل راحة الإنسان وطمأننته سرعان ما انقلب مصدراً جديداً لمناخيه وتوسجته وتمزقه ، وكل قاعدة صلبة ما لبثت أن اهتزت وقعدت - على نحو ما - صلابتها ، وكل نظام صارم قد فقد تماسكه وصرامته ، وفتح حدوده لكل احتمال .

لقد ظل الإنسان زمناً طويلاً يتحدث عن التطور بما هو نظرية يقبلها العقل ، لكن فكرة الثابت ظلت - على المستوى العمل - أكثر استقراراً وتسلطاً . وهذا تناقض عائبته منه في بيئتنا الحرة ، بولمنا ما زلنا - على نحو ما - نمانئ منه . إننا جميعاً نتعامل مع معطيات العصر المتحدثة ، ولكن ما يزال منا من يشتر عقله أمام أي حادثة فكرية ، أو أي إبداع يخرج على الثابت والمألوف . وأزمة هؤلاء أنهم يريدون أن يعيشوا عصر التغيرات الحاصلة بشروطهم الخاصة . والنتيجة الحتمية لذلك أنهم سيجدون أنفسهم وقد انزلقوا شيئاً فشيئاً إلى الهاضم ؛ لأن الواقع الحلي النابض التغير والتحول لن يتنظرهم .

وإذا كانت هناك بعض الطوائف التي تتحفظ على أية حادثة على مستوى الإبداع فرما كان المتحفون على الحداثة على مستوى النقد أكثر . ولا يمكن أن يستقيم في العقل أن يمتد التحديث إلى الإبداع في مجالاته المختلفة ويظل النقد جامداً وثابتاً عند حدود نظرية بعينها أو منهج بعينه إذا كانت التجربة قد استندت إليها وصيرتها يقيدهم ما عرف عصرنا الحديث من توجهات إبداعية نسخ بعضها بعضاً ، كذلك تمحورت نظرية النقد وتمددت مناهجه ، وما زال الباب مفتوحاً - وسيظل كذلك - لتوجهات إبداعية عملة لا حصر لها ، ولناهج نقدية قادرة على مواكبتها . والمهم هو أن تفتح جميعاً عقولنا وقلوبنا لكل إبداع جديد تتعامل معه بشروطه الخاصة ، وأن نكون على استعداد لتقبل كل منهج نقدي جديد ولممارسة العمل وفقاً لأدواته ومعطياته ، وأن نتقبل نتائجه وإن كانت لا تثير لنا كل الطريق ، ولا تحل كل المشكلات القائمة أو المرجأة .

رئيس التحرير

# هذا العدد

تستجيب لصول بهذا العدد لطلب أثير لدى أوساط المتقنين والأدياب في الآونة الأخيرة ، يتركز في ضرورة الاهتمام بالتجارب التطبيقية في النقد العربي الحديث ، لما تكشف عنه من جدلية الحركة بين التنظير والإبداع من جانب ، ولما تسفر عنه من اختبار السبل المنهجية السائدة في الفكر النقدي المعاصر ، وتحديد مدى اتساقها مع أبنية الوعي في الثقافة العربية من جانب آخر . فعمل نادر الممارسة الفعلية تتجلى كفاءة التمثل لمعطيات التقدم العلمي في البحث الأدبي ، وتبرز طبيعة الإنجاز النقدي العربي في استيعابه لمقومات شخصيته ، والتعامل بلغته المعاصرة وإسهامه في تشكيله . ولئن كانت فصوله قد احتضنت منذ عهدها الأول فكرة التجريب المنهجي في النقد ، في باب ثابت يحمل هذه التسمية ، فإنها تتيح اليوم لهذا الباب أن يستغرق صلب العدد ليصبح هو المحور الذي تتدفق فيه حركة التيار النقدي ، وهي تتجمع من روافدها المتعددة لتتصنع مجراها القويم .

● وقد استعمل عبد الكريم حسن بيحه ، لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات ، الدراسات التي تتخطى الشعر مادة للتحليل النقدي ، وهو يتغلغل في رؤية قوامها أن « الشعر لغة فورية ، لأنه لغة ما وراء اللغة ، أي لغة حل لغة » . فإذا كان الشعر تأسيسا على ذلك لغة حل لغة العرف ، فإن النقد هو كذلك لغة حل لغة الشعر ، ومن ثم يتأتى اختبار الباحث لخصوص « اللغة الشعرية » حل وجه التعديد بوصفها رابطا عضويا بين النقد والألسنيات . ويرى الباحث في قصيدة « زهرة الكيمياء » عصارة التجربة الأديونيسية في فريضة تلقاها واستغلقتها ، فهي للقصيدة النموذج التي تتميز اللحظة الشعرية فيها بحركة الحط ، إذ هي لحظة مشحونة مكثفة سريعة .

ويؤول الباحث مستولية الكشف عن الأريطة المنوية التي تصل بين مقاطع القصيدة الثلاثة عشر ، وهي مقاطع موزعة لا يربط بينها أي رابط تعديدي صريح ، كما أنه يفترض منذ البداية أن الحد للميز للجملة هو النقطه وهو الحد المتعارف عليه في طريقة الكتابة العربية . بيد أن الباحث يعتمد على الطريقة التي وضعها « هوكيت » في تقديم الإعراب ، وهي تتبني أساسا من المبحج التوزيعي التصولي ، ولكنه لا يستهدف منها متا توليد قواعد اللغة العربية ، بل يتخلها سبيلا للمبحث عن الوحدات المباشرة الصغرى للدلالة القصيدة . حل أن ما بين الباحث من شعر أدونيس لا يتمثل في استكشاف المعنى ، وإنما استجلاء البنية المولدة للمعنى ، عن طريق تحديد الوحدات الكبرى ومزجها عن الوحدات الصغرى لإظهار كوامن الجملة الشعرية وتوضيح علاقاتها . ويهدف هذا النمط من التحليل إلى استثمار بعض الاجراءات المنهجية التي تسمح لنا بمشاهدة عناصر الجملة الشعرية وهي تنقلص إلى مفاصلها وأربطتها الأساسية ، كما يصيرتنا بكيفية حدوث التحولات المعنوية داخل القصيدة ، مما يؤدي في نهاية الأمر إلى مقاربة المعنى الذي كان غائبا ، وكشف شبكة العلاقات المتداخلة التي تمكسه حل مستوى اللغة .

● ويتضار التنظير مع التطبيق النقدي في بحث مالك المظهر « إنتاج ما أنتج : مقعدة نظرية ودراسة تطبيقية » ، إذ يتناول حل المستوى التنظيري بعدين : الأول خاص بمحور الدراسة وهو تحديث النقد ، حيث أوضح أن المطلق الأساسي في هذا التحديث يبدأ عند إعلان الاختلاف مع النقد القديم ، ولا يتم ذلك سوى عند ملته بمادة النقد الحديث ، أي بإنتاج ما أنتج ، وذلك عن طريق النزوع التطبيقي إلى محاولة إعادة توازن عملية التنظير ذاتها ، إذ إن عملية التطبيق المتسلطة بالتتابع النقدية الحديثة تعمل في نص لا يتخذ بشروط غير زمئية ، فهي تحرر فضاء النص بطريقة فوضوية ومنظمة معا . أما البعد الآخر فأنه يتجلى بطرح إشكالية الاكتشاف للذات في الخطاب الأدبي . ويتخلص الباحث إلى أن هذا المفهوم لا يسعى إلى التغطية بين الأدب والواقع ، بل إلى تمييز الأدب بالنسبة للواقع ، بحيث يصبح الواقع محورا للدار الأدبي ، ويصبح الأدب جرما حاريا قائما بذاته من جهة أخرى .

وسمعا إلى الاقتراب من أدبية الأدب لباحث أن قيام الأدب والواقع حل شفرة واحدة يعنى بالضرورة أن يصبح الافتراق هو جوهر كينونة الأدب والواقع في آن واحد ، لأن التطبيق يعنى موت أحدهما ، ومن ثم فإن الافتراق التشفيري يحملنا دائما على جعل اللغة هي جوهر أدبية الأدب ، وسالبة أدبيته في الوقت ذاته ، وإن أية خفلة في رصد مكونات هذه العلاقة الجدلية ستجعل النقد مجرد قراءة فكرية محرومة تفتقر للأدب نفسه .

وعلى المستوى التطبيقي تنص الدراسة بالإسهام في القراءة الكلية بنية الوصول إلى قواعد الأدبية العربية ، ومن ثم إلى روحها ، وذلك انطلاقا من النظر في قصيد غريب حل الخليج وأنشودة المطر ، بوصفها مقطعين في قصيدة واحدة تنتمي إلى مجموعة « المالكيات » في الكل

الشعري للسياق ؛ وهي فرضية تنحو الدراسة إلى البرهنة عليها من خلال التحليل البنيوي للمقاطع الشعرية وتحديد إتجاهها الدلالي .

● ويعتمد خالد سليمان في بحثه ، خليل حاوي : دراسة في معجمه الشعري ، على التطور الذي لحق بمصطلح المعجم الشعري منذ بروزه عند مطلع القرن التاسع عشر ، وازدهاره بصفة خاصة في الحقبة الرومانسية في الشعر الإنجليزى . ويرز التحديد الدقيق للمدى صالحه دأوين بارفيلد ، ومغرا للمصطلح التكلل على ثلاثة مركيزات أساسية هي :

١ - ألفاظ الشاعر .

٢ - ترتيب هذه الألفاظ .

٣ - التأثير النجم من عمليق الانتقاء والترتيب .

ويتناقض خالد سليمان هذه المركيزات في شعر خليل حاوي من خلال عرويين ها :

١ - الحفول البارزة للألفاظ .

٢ - الظواهر المميزة للجملة .

وهو يتبع أنماط الألفاظ عند خليل حاوي في ستة حقول : ألفاظ الجنس ، وألفاظ اللون ، وألفاظ الحيوان والطيور والحشرات ، وألفاظ الحبيب والبغيت ، وألفاظ الجلب والموت ، وألفاظ الرمز .

أما بالنسبة لظواهر البارزة للجملة عند خليل حاوي يرى الباحث ضرورة دراستها على مستويات ثلاثة هي : مجاورة الألفاظ بعضها لبعض ، والتكرار والتجوى الذاتية أو « المونولوج » .

ويخلص خالد سليمان في خاتمة المقال إلى نتيجة مؤداها أن عالم العرب والموت والفجعة هو العالم الحقيقي عند خليل حاوي ، وإن تحلله يرقى من الأمل يتنى إلى عالم الفرح ، كما يخلص إلى أن غط الأقوال عند الشاعر لم يقف عند حدود الأقوال الشاعرية ، بل تعدى ذلك إلى دائرة الأقوال المعجمية . وقد انطلق الباحث إلى هذا التوفيف النفس والاجتماعي لشعر خليل حاوي من التقسيم المشهور الذي وضعه والفراجلي في الأناويل الشعرية تبعا للأحوال النفسية للبشر ، والذي يتسم في أنماطه بسمه رياضية دقيقة ولافة ، دلت على البصيرة المنطقية التي تمتع بها هذا الفنان العروى الوسيط .

● ويتناول بنا صلاح فضل في بحثه « طراز التوفيف بين الانحراف والتناص » إلى رؤية عمدة لهذا العالم الوسيط . وهو يقدم قراءة جديدة لجنس أدب كديم هو الموشحة . وأول ما يلمحها في هذه الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية ؛ وهو انحراف أندلسي في صميمه ، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، وتغلب في ثلاثة مستويات مترابطة : موسيقية ولغوية وأخلاقية .

ويتناول الانحراف الموسيقي للموشحة في ثلاثة مباحث : الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة الوزن بدلا من البحر ومزج البحور في الموشحة الواحدة ، وارتكاز الإيقاع في بعض الأحيان على اللحن للمصاحب وليس على الوزن العروضي فحسب .

أما الانحراف على المستوى اللغوي فيتمثل طبعا للباحث في جمع الموشحة في نسيجها بين ثلاثة خيوط : القصص المبرية ؛ والعالمية الملوحة ؛ والأصعية الرومانسية . ويصبح التداخل بين هذه الخيوط شرطا لا تتحقق بدونها الموشحة .

وقد عمدت الموشحة من جهة أخرى إلى كسر الإطار الأخلاقي الصلب . فجعلت البيت المالح المصوب من تقاليد الراسخة . وحل هذا المستوى كانت موشحات التوبة رد فعل مقصود للانحراف الأخلاقي الذي تميزت به الموشحات ، مما أدى إلى تقلص فن الموشحات وانحصاره آخر الأمر - وبخاصة في المشرق - في الدائرة الدينية .

ويرى الباحث أن تعدد المستويات اللغوية في الموشحات قد أفضى إلى ما يسمى بحوارية اللغة ، أو « التناص » ، وهذا التعدد في المستوى ، بالإضافة إلى الطابع الحوارى القصدي للموشحة ، مما المسؤلون من وهم التثنية المصوغ فيها . وتتخذ طرائق التناص في الموشحة أحد أساليب : تعدد الأصوات ، وترجيح الأصوات لإشباع التمثيل . وتتل « الخرجة » المظهر المحد لتعدد الأصوات في الموشحة ، بينما تمثل ازدواجية البؤرة ، بوصفها نتيجة من نتائج مصطلح التناص ، أساسا لا أسماء الباحث « ترجيع الأصوات وإشباع التمثيل » ؛ وهو ما كان الصنف قد أسماه « مفوضة » ، بما تحمله الكلمة من ملاحق التفاضل بين النصوص ، وما انتبه إليه ناقد الموشحات الأكبر ابن سناء الملك .

● وينتج محمد غيث هذه الدائرة من الدراسات الشعرية ببحثه « التركيب الدرامي لرائية اختنسة » . والرائية قصيدة رثاء جاهلية شهيرة ، قانتها اختنسة في رثاء أعياها صخر لمعان عيذ النظر التقنى الذي بنى مقولات « التركيب الدرامي للنص الأدبي » في قصيدة رثاء؟ إنه لن يجد - بطبيعة الحال - سوى مظاهر الجدل والصراع وعلاقاتها وأنساقها .

إن الصراع يتمثل في هذه القصيدة على مستويات عدة ، وبين أطراف عدة ( ليس بين الرائية والموت والدرهم فحسب ، بل بين الرائية والموتى كذلك ، فضلا عن احتدامه بين المراثي والموت والدرهم ، وكذلك بين القوم وقيم الحياة والحلوة من جهة ، والموت والدرهم من جهة أخرى ) بل إن الأمر لم يخل - فوق ذلك - من صراع بين الرائية والقوم والقوم أنفسهم ، من أجل الاستحواذ على صخر المراثي ؛ قائدهم وأحد رموز بقائهم وثباتهم في وجه الدهر والموت .



ويرى الباحث أن الصراعات التي تقوم بين هذه القوى والإرادات تتطلب بين انتصارات وهزائم ، وإيجاب وسلب ، وإقبال وإدبار ، ثم تتول في النهاية إلى توازن وولام ، وإيجاب وولاق ، وانتصار لقوى صخر والقوم وانفساء وإراداتهم جميعا ، على قوى الدهر والموت والسلب والقضاء .

وقد كانت الرؤية ، بوصفها نصا لغويا ، هي ساحة ذلك الصراع الذي اعتد أدواته وأسلمته من مختلف العناصر اللغوية بخصائصها المتنوعة ، بدءا من الأصوات وانتهاء إلى الرموز والصور والجمل والكلمات والمقاطع والبنى والأنساق ؛ فصار كل قوة تنسج لنسجها نسجا يلقف للقوى الأخرى ليأخذها ويقطعها . ويستمر ذلك على مدى مقاطع القصيدة السبعة ، ثم يتول الجدل بكل هذه الصراعات إلى الحل والقرار في مقطع القصيدة الأخير « المقطع الثامن » ، على مستوى البنية والدلالة ، ولكن على أنحاء باطنية خفية وغير مباشرة ، في جعل الأمر .

وقد ركزت الدراسة في ختامها على العلاقات البنيوية التي يقوم عليها المقطع الأخير ، مرجحة التحليلات التفصيلية له إلى موضع آخر .

● وعند انتقال هذه المقاربات التقليدية التطبيقية إلى منطقة الإبداع الروائي والقصصي كان لا بد لبعض أعمال نجيب محفوظ - الذي دخلت به لغتنا العربية ميدان العالمية رسميا - أن تحتل الصدارة من قصد ؛ فيقدم محمد إسيوي بحثه « ميرامار ، أو جدل السرد والحوار » ، مستندا على مصطلح « الشعرية » كمنهج نقدي ، يمد بهجمة على المفاهيم والأدوات الإجرائية ، التي تحدد بصورة واضحة علاقة الذات الثالثة بالموضوع المنقود ، وتدعو إلى الحوار الجدل بينها .

يبدأ الباحث بمقتصر المنظور السردى ، أو زاوية الرؤية ، وأوجه النظر بمفهومها المتصل بالمحكى ، حيث إن المحكى هو الذى ينتج الحكاية ، فيضئ مساحة الجدل بين السرد والحوار . ويشمل السرد - فيما يرى الباحث - علاقة السارد التقليدي بالمسرود له ، وبالشخصية الممثلة ، والضمير الذى يتم به السرد ، بينما يشكل الحوار المشهد الروائي الذى تتحقق فيه « أساليب » واللغات الاجتماعية والأدبية بمختلف مستوياتها . ويحدد الباحث وظائف « الأساليب » في التعجيد والتأثير والإمتاع من طريق التلوين ، ويعرض لكل من « باختين » و« جينيت » في مفهومها من الحوارية . ويرى الناقد أن « ميرامار » قد حققت نقلة نوعية في « الحوارية » التي قبل فيها السرد نحو درجة الصغر الحياتية ، حيث تبدى معالم الحداثة من خلالها في غياب السارد في الرؤية الروائية ، والمصاحبة ، والحارجية ، كما تبدى في تعدد شخصيات السارد ، مما يجعل الرواية تنتمى إلى الصنف السردى من داخل الحكاية .

ويرى الباحث أن الشخصية الساردة والممثلة في « ميرامار » موزعة بين ثلاثة عاوى هي :

١ - محور توجيه المسرود له .

٢ - محور التفاعل مع الشخصية الممثلة .

٣ - محور « سرده » الخطابات .

وينفذ الباحث في النهاية من الأسلوب إلى المعنى ، فيخلص إلى أن نجيب محفوظ ربما كان قد تأثر بدمرسة « أنستين » و« ديوجين » الفلسفية التي تنفر من المواقضات الاجتماعية السائدة ، وتدعو إلى ممانقة الطبيعة ؛ حيث إن الثورة الحقيقية هي التي تتأسس على الطبيعة .

● وعن الإبداع الروائي في المغرب العربي يكتب لنا عمار بلحسن بحثه « صراع الخطابات حول النص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار » ، وهو بحث يتبنى المنظور الاجتماعي في التحليل تأويل حسب تعميمه - هو مقارنة سوسيو نقدية ، حيث يتولى النص في سياق وصيغة لغوية خاصة ، ومن ثم ترتبط بنية السرد ببنية المجتمع على أرضية الدلالة ، دلالة النص ؛ ذلك النص الذى يجد إنتاج الواقع ، وربما « يتماهى » معه ظاهريا ، أو ضمينيا ، ولكنه يشير من خلال السارد إلى تفصيل مصالح معينة تقوم الهيئة التي توجهها وتتشعبها بوظيفة بنائية في تصنيف الخطابات وفهرستها . ويشير الباحث إلى مؤشرات الوضعية « السوسيو لغوية » للنص ، حيث يحقق « الزلزال » درجة عالية من اتحاد الكتابة مع مشروح التحول الاجتماعي وخطاب السلطة الثورية الجزائرية في السبعينيات ؛ وذلك على المستوى الثقافي ، ومستوى تقنيات الكتابة الروائية ، ومستوى الكتابة الجمالي ككل .

ثم يتناول الباحث بعد ذلك البنية السردية للرواية فيحلل وظائف السارد ، ويرز استراتيجيات الوصف والتشكيل الحضاد ، متتبعا بعد ذلك إلى عرض النمط الذى يتمثل وضعيا في الطبيعة المضادة ، كاشفا عن ملامح هوية الشيخ « بو الأرواح » نفسيا وجسديا وميثولوجيا .

ثم يتطرق الباحث إلى عرض وظيفة المكان في هذا النص الروائي ، فيرى أن « قسنطينة » تحقق وظيفة علمية ورمزية ، كما أنها تلائم دلالة البرنامج السردى ، وسماز حركة الشخصيات ، إذ إنها مدينة مبنية فوق صخرة متآكلة ، متشعبة في شوارعها ومتطاحلة في دروبها ، وهي موضع نزاعات اجتماعية وصراعات طبقية داخعية عمومة .

ويتناول الباحث بعد ذلك إلى تناول الخطابات ومظاهر النص في الزلزال استنادا إلى تحليل « باختين » شهوم الحوارية ، بوصفها تفاعل خطابات اجتماعية مبنية ، راصدا بذلك تقاطع اللغة العربية الدنيبة القديمة واللغة الاجتماعية الثورية واللغة العلمية في الفضاء السردى والحوارى للرواية ، منتبها إلى أن الدلالة العامة لها تكمن في تصفية الخطاب السردى الإيديولوجى الإقصائى من النص ، وتفكيكه بما هو عمل متجذر في اللغة والمجتمع في حركة صراع اجتماعى وفكرى ملموس .

● ويحاول أجود ريان أن يكشف في بحثه « ضمائر الثلاثيات المتضادة : قرأمة في رواية ( الزمن الآخر ) لإدوار الخراط » عن آفاق الحدائق في الكتابة الروائية العربية ، فيتناول بالعرض والتحليل مستويات تتداخل الزمن ، ومستويات تتداخل الزمن ، والتداخل اللغوي . وهو يحرص من جهة أخرى على ربط كل هذه المستويات بتجليات الواقع الاجتماعي المحتكم بالتناقضات والالتباسات ، خلال فترة تاريخية واسعة تبدأ من الأربعينيات وتمتد إلى سبعينيات هذا القرن .

كما يرصد الباحث تضامر الثلاثيات المتضادة على كل مستوى من المستويات التي يتناولها الباحث ، معتمداً على النص نفسه ؛ ومن هذه الثلاثيات على سبيل المثال ، الواقع / الأسطورة ، الماضي / الحاضر ، الصورية / الحسية ، التراتي / المعاصر ، وغيرها .

ويرى الباحث أن الرواية تأخذ شكل التفلق « الباترواسي » متخلصة بذلك من قيود الأسلوب المشهدي ، كما يرى أن كل باب من الرواية هو صورة مصغرة للرواية بأسرها ، مما يمثل تحقفاً للمجلد بين الكُل والجزء . ويؤكد الباحث سحر هذه الرواية للتخلص من مفهوم الجنس الأدبي ، معناه الضيق المجلود ، إذ إنها تخرج عن لغة الشعر الكثيفة ولغة السرد ولغة الحوار ولغة الوصف في إيقاع يتميز بتمدد الأصوات .

ويخلص الباحث في النهاية إلى اعتبار هذه الرواية رحلة جديدة في الحساسية الروائية العربية ، تقدم نموذجاً جديداً للكتابة الإبداعية .  
● وفي محاولة للكشف عن « جليات التشكيل الفولكلوري » في الرواية يقدم محمد بندي تحليلاً فنياً لرواية « الطوق والأسورة » ليحيى طاهر عبد الله .

ويرى الباحث أن الامتزاج الذي أحدثه الكاتب في روايته بين الطوقس البوذية والحراقة وبكائيات المروق والحكاية الشعبية والمواول القصصية جعل منها رواية لأجيال ، من خلال كيفيات جديدة ، مختلفة عن تقاليد رواية الأجيال ومواضعها في البناء الشكلي .

ولا تفلح إعادة النص عند حد تكيفه لصنع النص الشعبي والمواول ، وإنما جاوزها إلى ملء النص بين قصصية متعددة من موروث الجماعة ، مع الاستعانة بأشكال من انتقاص لا تنفك إحداث المقارعة التي تطوى عليها القول الإيديولوجي ، بل تمتد جزءاً مهماً من ثقافة الواقع .

ويتساءل الباحث : هل تدخل الكاتب في قصته يفسد علينا الأيام بالواقع ؟ ويتخذ من الإجابة عن هذا السؤال مجالاً لطرح إشكالية طوى التزام الكاتب المتنسي لتكوين اجتماعي ، كالتكوين المصري ، بقوله تقليدية نبت من استطراد أدب نشأ في تكوين اجتماعي مغاير . ويلجأ الباحث إلى أن تدخل الكاتب أمر قد تكون له خطورته في أغماط عمدة من النص ، وقد يكون عنصر تكوينياً مهماً وخضروياً في نطق آخر مغاير ، عندما يعتمد النص على طرائق تصويرية فولكلورية . ونحن نؤمن بأن النص ذاك ومدلول « على حد مفهوم « دي سوسير » - أي وجود لا يتفصل شكله من مضمونه ، يصبح يهدى أن لكل كتابة قارئها الخاص الذي تؤسسه علاقته .

ويخلص الباحث في تحليله إلى أن يحيى الطاهر - في إنتاجه لأشكال تنصير للثبات في حيزات الأشخاص ومصالحهم - كان يمتع من إيديولوجيا خالقة للمنظومة الفكرية التي يعلن تبنيها ، مما يكشف عن أن سطوة هذه المنظومة عليه لا تجاوز السطح إلى الأعماق البعيدة .

● ويعود عبد المجيد نوسى إلى تجيب عطفه ليقدم قراءة محدثة لبعض أعماله القصصية الأولى في بحثه « التركيب العامل في قصة الزيف » ، تحليل سيميائي لنص سردي ، وذلك في محاولة للاقترب من المسار العام الذي يتخلله الملمى ، بتحليل المستوى العمودي للنص ، مع التركيز على التركيب العامل الذي تتجلى فيه عناصر البنية والأفعال التي تتجزأ .

ويرى الباحث أن العلاقات بين العامل والمادة ، والمساعد والملموق تكشف عن طبيعة غو البرناتج السردى الذي يسمى العامل إلى تحقيقه ، كما تبين موقف العوامل التي تعمل على إضفاء هذا البرناتج ، أو إنتاجه ، مما يجعل رصد هذه العلاقات إبرازاً للوظيفة الدلالية للبنية العاملة على مستوى النص ، وهو هنا قصة « الزيف » من مجموعة « خمس الجنون » .

ويبدأ الباحث بتقطيع النص سبياً إلى تمجيد المقاطع التي يتم فصلها وفقاً لهذا النص ، حيث تتيج له عملية التقطيع البسيط على النص خلال عملية التحليل . ويلجأ الباحث بعد ذلك إلى تمجيد « التيمات » ؛ أي أنه يتجزأ جملة الوحدات المعجمية المرتبطة بشخصية معينة إلى مجموعة من « التيمات » ، تقيمه على وصف سمات الشخصية ( على أغنى جبر ، أرملة على بادح حاسم ) . ويخطو الباحث خطوة ثالثة بتوزيع الأدوار الموضوعية والمثاليين بناءً على المجموعات التي تم استنتاجها . وتفيد هذه الخطوة في إبراز نوعية العلاقات بين الشخصيات على جميع المستويات الثنائية والمهنية والظنية ، أي على المستوى الاجتماعي بإيماده المختلفة . ثم يتناول الباحث بعد ذلك التركيب السردى بين لعبة الكينونة والظاهر ، بحيث يجد أن مستوى التركيب السردى هو المتحكم الأساسي في المحور العمودي للنص .

ويلاحظ الباحث في ختام دراسته أن هناك علاقة وثيقة بين العنوان « الزيف » بما هو عنصر مواز للنص ، وبين لعبة الكينونة والظاهر على المستوى الدلالي ، وذلك من خلال البنية التركيبية للعوامل التي تحدث وفقاً لبنية وسطى هي بنية المثلثين التي تربط بين تحليل الشخصيات وتمجيد العوامل الموجهة للفعل القصصية .

● وتأتي ثمات أنس الوجود لتحليل نماذج من اللغة القصصية في بحثها « بنية الحدائق في قصص محمد مستجاب » ، بالتركيز على مجموعته القصصية « ديروط الشريف » . فتلاحظ أولاً ، تدخل الحطايات ، وانعدام الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ، كالتجريب والحكاية والحراقة والمصلحة ، مما تولد عنه بنيت تصويرية تتزاح عن المؤلف ، فتكثر الصور والتناقضات الظاهرة ، وتكثر المعابر الجاهزة .

وتكشف الباحثة عن خصوصية توليف الحدث التاريخي عند مستجاب ، حيث لا يعمل مع خطأ موازيا للنص البدع ، بل يتغذى وسيلة لضبط إيقاع الأحداث الروائية فعلا وإيراز دلالاتها المباشرة حيناً ، والرمزية حيناً آخر . وقد انعكس هذا على وسائل النص وأدواته ، فالتكاتب يمتاز بشخص مجموعة ويركزها في شخصية الراوي ، في الوقت نفسه الذي تقوم فيه واقعية الزمان والمكان بتأكيد أننا بصدد نوع آخر من أنواع الإبداع الفني يتراوح في علاقته بالترجمة الذاتية قرباً وبعداً بلدى الذي يتصم فيه بشكل المؤلف في القصة القصيرة .

وعلى مستوى التحليل الدلالي لبنية المجموعة أوضحت الباحثة أنها تدور حول فكرة واحدة في الغالب تتمثل في انكسار سياق السرد لديه ، وإصراره على الاحتفاظ بمستوى هذا الانكسار في معظم أعماله بما يقضى بالباحث إلى القول باعتماد مستجاب على المقارنة بوصفها وسيلة سريعة يتمكن من تطويرها لتمثيل أداة فنية ثورية . وتكشف الباحثة عن تمدد الأبنية التي تشكل لها غايتها القصصية ؛ فمعها أبنية تقبل مع شيء من التجويز الخفيع لبعض أنساق « يروب » ؛ ومنها أنماط تشكيلية تتمثل في الدوائر غير المكتملة ، أو الخطوط المتوازية التي لا تتصعب ورباطها للوحة الأولى ، إلى جانب بعض التماثل التي تعرف بالقيم الضوئية المنتشرة ، مما يفتح السبيل أمام التأكد ، أو التقارب المتصمم لجوازات البعد الإشاري أو التيميري للغة كما تطفو على السطح القصصي .

● ويتجتم إبراهيم خلوم هذه المجموعة من الدراسات القصصية يبحث عن « انتصار الذات وإعيار القصة : دراسة في تجربة محمد الماجد القصصية » ؛ فيرى أن الذات المباشرة تتميز عند هذا القصصاء بحضورها الدرامي المستمر ، ويتوابعها وعدم انقطاع النظر إليها ، معها تراكمت التنوعات الذهنية حولها ، ومهما استطلعت الأحداث الواقعية المادية المجموسة فوق سطح الحياة العادية .

ويرصد الباحث العالم الدرامي عند محمد الماجد حير عدة عوار دلالية للفعل : أولاً في الحياة والسطو ؛ وثانياً في التطهر والتراجع ؛ وثالثاً في البحث عن البراءة والانتصار . على أن هذا العالم الدرامي يركز فيرى الباحث على ثلاث وسائل هي :

- ١ - الإحساس الدرامي .
- ٢ - الصور واللغة .
- ٣ - الخيال .

إن الدال المباشر يقوض حدود العالم القصصي / الموضوعي في تجربة محمد الماجد ؛ وفي إمبراز إمكانات التعاضل بين الذات والموضوعي على هذه الصورة ، دلالة اجتماعية مركزة .

ولمجا محمد الماجد إلى وسائل وحيل فنية متكررة يستعصر من خلالها ودود الفعل ، ويضع من طرفها بعض الشحنة الذاتية المخرجة ؛ هذه الوسائل هي التذكير ، وتيار الوعي ، والمزاوجة بين الحوار والتجوي الذاتية الداخلية .

ومقولنا التعاضل الثنائي يتأسس عليها عالم الماجد القصصي ، في تقدير الباحث ، مما تلمح الحياة فوق أنفاس الحب ، واستمرار كل من الحياة والسبب في الوقت نفسه ؛ أما الذي يؤسس مقولة الحدث القصصي فهو انقلاب الحياة إلى برادة ، ثم انقلاب هذه إلى حياة . وهذا التناقض بين مقولتي التعاضل يتحدد في أن غط الحوية بين الفرد والمجتمع تخط غير عادي ، لأنه يكشف ، في رأي الباحث ، عن عدم اكتمال وجود قوانين وأنظمة ومعايير يمكن لها أن تحدد أشكال الضبط بين الفرد والمجتمع في أنساق متوازنة .

● ثم تأتي المجموعة الرابعة والأخيرة من هذه البحوث التقنية التطبيقية لتتوزع على أنماط إبداعية مختلفة ، فيستهلها محمد الناصر العجيمي بدراسة « وضعية الراوي في مسرحية غفارة رأس المملوك جابر لسمد الله ونوس » فيدرس ظاهرة المسرح داخل المسرح بوصفها إحدى ضروب التضمين المشهورة ، ويرى أن للتضمين في هذه المسرحية وجهين : خارجي وداخلي ؛ ويمثل الأول في أن فضاء المسرحية - وهو القصة - يحتوي على الفضاء الاجتماعي للمسرح إلى ويختصره ؛ أما الثاني فمفاده أن فضاء المسرحية يحوي هو كذلك في فضاء التراث المجدد في غط الاحضالية .

ويرى العجيمي أن الراوي هو القطب الذي تلتمس حوله المسرحية بقرعها جميعاً ، وهو يدرس في علاقته بالمستقبلين ، أو المرسل إليهم .

ثم يدرس الباحث بعد ذلك علاقة هؤلاء المستقبلين بفضاء القهوة لتحديد الدور الفرضي للراوي عندهم كاشفاً من مظهره الخارجي ، حيث إن الخطاب الفرد رسم لكل أنواع الخطابات الأخرى الإيديولوجية والاجتماعية والشعبية ، وحيث يعمل النص دائماً من ستن النوع الموروثة ، ويطورها ، أو يخرج عليها .

ويحاول الباحث أن يجيب عن أسئلة من قبيل : من المتكلم في النص ؟ وما الغاية من خطابه ؟ ومن يتبنى نظام القيم المضمنة فيه ؟ وإلى من يتوجه بها ؟ وهو يتناول في تحليله النصي من النظام الدال للنص ، ويعتمد المنهج للمؤسس على « العلامية » كما حدد معاه « جراسم » ، وطيله اتباعه أمثال « راسبي » و « كورتيز » ، ولكن الباحث لا يطبقه آلياً ، بل يعمد إلى إخضاعه لخصائص المادة المدروسة ، ويتصرف فيه وفقاً لسياق التحليل ، ويبرز أحياناً بين بعض إجراءات المنهج « العلامي » والمنهج « البراجماتيكي » محاولاً في الآن نفسه أن ينظم المقامات جميعاً في رؤية متمسكة .

● أما البحث الثالث فهو عود إلى التراث القصصى العربى ، حيث تقدم نبيلة إبراهيم « قراءة حضارية لحكاية الجارية تودة » ، التى تعد فى تقدير الباحثة بناء مصغرا للبيئة الحضارى الكبير ، وذلك على أسس أن تكوينها ليس مجرد بناء للمعنى ، بل هو كذلك بناء للقيمة ، عندما تستوعب حوامل الأفراد الصغيرة وعالم المجتمع الكبير ، والدرامى والمزلى ، والأشياء المركزية والحامشية فى الماضى والحاضر والمستقبل ، وعندما تسمح بأن تنتظم بداخلها مخازن من طبقات المجتمع بأسره ، ابتداء من الجارية التى تباع وتشتري إلى التاجر الموسر والابن الخلس والعالم والحليقة .

وترى الباحثة أن الحكاية بحكايات الليالى فى ألف ليلة برباطين : رباط شكلى يتمثل فى تشابه البدايات والنهايات ، ورباط معنى من وتفاعلت الأشياء بعضها مع بعض لتتج شبيها غائفا وجديدا . والقراءة الحضارية للنص ، تلك التى تطرحها نبيلة إبراهيم ، تتم أولا عبر البحث فى الإجراءات الوصفية للنص ، وثانيا من خلال تحليل وظيفة الحقائق الصريحة والضمنية التى تشير إليها اللغة ؛ وثالثا من خلال فهم الحكاية بوصفها حركة فى العملية الحضارية العربية .

وترتبط هذه الحكاية بحكايات الليالى فى ألف ليلة برباطين : رباط شكلى يتمثل فى تشابه البدايات والنهايات ، ورباط معنى من شأنه أن يكشف عن بعد من الأبعاد الحضارية فى الليالى كلها . وهى تبنى تأسيسا على ذلك إلى أن الفكر لا يقوم إلا على محور الجدل والمقاومة ، فالسؤال يقرع السؤال ، والحلول تلاحق الأسئلة ، وهى جميعا تصدر عن أذهان متقدة وعقول مخترعة لتراكمات هائلة . فحكاية الجارية تودة إذن هى حكاية إنسان يسعى إلى إدراك معنى وجوده ، إلى البحث عن معنى الحياة ، وهى حكاية تولد فيها المعرفة من التجربة ، وتدفعنا إلى إدراك الكليات من الجزئيات ، إنما حكاية تحدث فيها التراث إيلنا ويطلب بحقه فى التصديق .

● أما آخر هذه المغاربات التجريبية التقليدية فيقدمها وليد منير فى بحث بعنوان « قراءة فى نص قديم جديد ، موقف « بحر » فاعلية الرؤيا - فاعلية الأداء » . ويجاول الباحث هنا تحليل نص للفرى من كتاب « المواقف والمخاطبات » لتحليلها بما يمازى مفهومه التاريخى الضيق ، إذ ينهض على مفهوم « الشعرية » باعتباره أن كل نص عظيم لابد أن يؤسس استقلاله الجمالى بشكل أوسع ، حيث إن الحدادة فى تحليلاتها تتصل على نسو من الانسواء بما يمازى حدود الأبعاد للتطبيق للأزمة الثلاثة .

ويتناول الباحث النص الصوقى بوصفه نصا معرفيا لا نصا دينيا ، مشيرا إلى طبيعة جوهره ، تلك الطبيعة الزمانية التى تشى بدراما الالتئام/الانقسام ، حيث تبهى مفارقة الجزء/الكل أو البشرى/الإلهى على الدوران فى فلك ، باطنه الوحدة وظاهره التكثر .

وتتصغر دائرة العوامل التى تشكل فعلى النص عند الباحث فى ثلاثة : الله ، والكون ، والإنسان . وتتدرج درامية السياق الشعرى فى النص خلال أربعة مستويات تشى بالرؤى البعيدة التى يعبر عنها الفرى فى هذا الموقف ، وربما فى مواقفه كلها ، وهى :

- ١ - صراع الذات مع السوى ( الله/الكون ) .
- ٢ - إقبال الذات على السوى ( الله/الإنسان ) .
- ٣ - حبس السوى للسوى واحتواؤه له ( الكون/الإنسان ) .
- ٤ - انفصال السوى عن الذات ، وحين الذات إلى التئام السوى بها ( الله/الكون/الإنسان ) .

ومن خلال التحليل المجازى والإيقاعى والتعوى لنص « الفرى » يعلو الباحث أبعاد الخطاب الصوقى الإشرافى ، بوصفه خطابا شعريا دراميا يعمل من الوسائط الثلاثة المعروفة لغاربة الحقيقة ، ( الأنا - الآخر - العالم ) حوائق أساسية تحول بين الإنسان والحليقة . وقد يكمن ذلك على المستوى الدلائلى فى « السلطة » التراجيدية التى تتحدد - فيها يرى الصوقى - من خلال متواليات الانقسام التى أقامت الجدران الصلبة العالية عند القدم بين الله والكون والإنسان .

التحرير

عبد الكريم حسن

## لغة الشعر في « زهرة الكيمياء » بين تحولات المعنى ومعنى التحولات

لماذا اللغة الشعرية ؟ ولماذا أدونيس ؟ زهرة الكيمياء ، على وجه التحديد ؟ .  
لعله ما من شعر أدهى إلى التحدى ك شعر « أدونيس » ، خصوصاً في لفته الشعرية ، وبشكل أحسن في « زهرة الكيمياء » .  
ويعود زمن التحدى إلى أمد بعيد حين كانت خالقي التقليدية تألى هذا الشعر وترفضه ، وكان هو يستعصى عليها ، على نحو يزيد من رفضها إياه وتأييدها عليه .  
وحين حرمت أمرى بشكل مهائى على التصدى لقضايا الشعر الحديث كان لا بد أن تتغلب قضية الحداثة في هذا الشعر وما يتجنى عنها من مسائل تتعلق باللغة الشعرية . ولم تكن تجرئى في شعر السياب ودرويش تستغف الحاجة إلى التصدى لثل هذه القضية ، ف شعر السياب - كما هي الحال في شعر درويش - قيل خروجه من الوطن المحتل - شعر يستسلم للغارى في سهولة ويسر . ولكن شعر أدونيس يحمل بعداً آخر يجعله ذلك النوع من الشعر الذى ينتج على الغارى ويستعصى حتى على التالفين .  
وهنا يبدأ التحدى . والتحدى ليس مجرد اصطلاح نستعمله للمبالغة والإسراف ، وإنما هو مصطلح و القضاء ، أدونيس بنفسه حين راح يروج لشعره صفة القموض ويعلم غير مرة أنه إنما يكتب لعدة مئات فقط على امتداد الوطن العربى .  
وإذنه فليسمع لنا « أدونيس » أن ترد على تحديه ، آمليين أن تكون النتيجة مزيداً من التقدم في فهم شعره .

خصوصيات العلاقة بين النقد والشعر . فالشعر لغة فوقية لا بالمعنى الماركسي للكلمة وإنما بالمعنى الألسنى والدلالى « Metalingage » إنه لغة « فوقية » لأنه لغة ما وراء اللغة ، فهو لغة على اللغة . ومن هنا تألى خطورة الحديث عن اللغة الشعرية ، لأن أى حديث عنها يفتري على معرفة دقيقة بعادتها الحاخ ، أعنى اللغة التى بنيت عليها ، اللغة فى وضعها الأسمى الذى وضعت من أجله .

هنا يبدأ دور النقد . فلئن كان الشعر لغة على لغة العرف فإن النقد لغة على لغة الشعر . ومن هنا يحى اختيارنا لموضوع اللغة الشعرية استجابة لمطلب الربط بين النقد والألسنيات .

وأما عن اختيارنا لـ « زهرة الكيمياء » فلقد بدا لنا أن هذه القصيدة تمثل عصاره التجربة الأدونيسية في ذروة تألقها واستغلاقتها . إنها

زهرة الكيمياء

- المقطع الأول -

يتنهى أن أسافر فى جنة الرماد  
بين أشجارها الخفية  
فى الرماد الخواتيم والمائى والجزء اللعينة  
يتنهى أن أسافر فى الجوع ، فى الورد ، نحو المحصد  
يتنهى أن أسافر ، أن أستريح  
تحت قوسى الشفاء اليتيم ،  
فى الشفاء اليتيم فى ظلها الجريح  
زهرة الكيمياء القديمة .

هكذا بأن حليفاً عن اللغة الشعرية عند أدونيس حليفاً عن أدق

الفصيصة النموذج الذي اتسعت فيه الرؤى وضابط العبارة حتى شملت الكون<sup>(١)</sup>.

ولقد بدا لنا ونحن نمن النظر في شعر أدونيس أنه شعر بسيط ، وأنه ليس غامضاً إلا بقدر ما ينبعث من البساطة في تناوله .

وهذه الحقيقة التي كان ينبغي أن نقرها على أنها نتيجة من نتائج البحث ، إذاً عليها الآن لننفتح بها الصدمة الأولى التي طلقاها على عقولنا شعر أدونيس .

لقد ألف أدونيس على امتداد حياته الأجيال أن « يرمي » شعره بالغموض ، وأن يتلقى « تيمة » الغموض على أنها تيمة « محبة » إلى قلبه . فربما كان ذلك نابعاً من الرغبة في زعزعة مدرسة الخروج على القاعدة ، أي أنه ربما كان نابعاً من الرغبة في دفع الشعر والتفسير للشعر إلى حده الأقصى . فلقد وردنا أدونيس أن يلجأ إلى السحر في خطابه للآخرين . والسحر يدخل في علاقة وثيقة مع الغموض . فهو إظهار الشيء على غير حقيقته . ويقدر ما يكون الساحر خفيف حركة اليد ، يكون قادراً على إخفاء ما يظهر وإظهار ما يخفى .

ومل غراب لحظة الخطف في السحر تألي لحظة الخطف في الشعر . وعند أدونيس - على وجه الخصوص - تتميز اللحظة الشعرية بحركة الخطف ، فهي لحظة مشحونة ومكثفة وسريعة ، تبهرك وتأسرك .

وإذا كان الخطف هو سمة اللحظة الإبداعية عند أدونيس ، فإن إيقاف هذه اللحظة أو عرضها في بضع ، كقيل يشارك أسرارها . هكذا قرنا إعادة شريط القصيدة وقراءتها في ضوء الحركة البطيئة لرد السحر على الساحر ، وإبطال مفعول هذا السحر .

لقد قرنا مواجهة سحر أدونيس بسحر آخر ، فهو شاعر محتل ، ولابد لمعرفة طرق احتلاله من عقد المواصلات في شعره ، ومعرفة التدريب التي تقضى إليها .

وهذه هي الصدمة الثانية التي توشعت أن ألقيها في المقدمة لكي تكون رداً على الصدمة التي يواجهها شعر أدونيس ، صدمة الخطف .

إن التفاه الغموض بالسحر في منطقة الإبداع الشعرى يعمل من و زهرة الكيمياء « فصيصة متفرقة في تاريخ الشعر المرى .



وللدخول إلى « مطبخ » النقد - على حد تعبير الناقد الفرنسي للمعاصر « جان بير ريشار » J. P. Richard سوف نبدأ بالتعريف بمهجتنا من خلال عرضة في خطوات :

١ - فلما لاحظنا أن « أولئك الذين يهتمون بالأمور التالية : القصيدة كلمة كدسة ، أحياناً يهتمون بالاهتمام بالأمور التالية :

١ - تتوزع القصيدة في ثلاثة عشر مقطعاً لا يربط بينها أي رباط قواعدي . لذا الأربعة إجماعاً فيكون من مهمتنا الكشف عنها .

٢ - ولكن يتم الإحزاب لأيد من وضع حدود للجملة . ولقد ذهبنا إلى الافتراض بأن حد الجملة هو النقطه ، فحيث توجد النقطه تنتهي الجملة لتبدأ الجملة الأخرى . وهذا أحد متعارف عليه في طريقة الكتابة العربية ، فهو يجرى الأسس إلى يقوم عليها بناء النحو المرى . ولكن الأمر ليس على هذا القدر من البساطة ، فقد يجرى

الكلام مستوعباً لأكثر من جملة متصلة ثم تكون النقطه التي تضع حداً لكلام انتهى وكلام يبدأ .

وهذا ما يميز تحليلنا للجملة عن التحليل الذي ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل حين اهتم على المعايير الفيزيولوجية والنفسية لتحليل الجملة<sup>(٢)</sup> ، وأما نحن فإننا نتمدد على الجانب النحوى والنحوى وحده . ومن هنا تأخذ النقطه إلى جانب علامات الترقيم الأخرى أهمية كبرى في الشعر المرى الحديث على وجه الخصوص . ولعل الناشرين يدركون أهمية الأمر فيتحيدون بالنص المخطوط .

٣ - ولقد دفعنا « زهرة الكيمياء » إلى التسؤل عما إذا كانت النقطتان المتجاورتان « . . » والنقاط الثلاث « . . . » علامتين من علامات حدود الجملة ، فهنا كالتقطه - تهيئان كلاماً قديماً وتبدآن كلاماً جديداً . وليكن لنا تقويم الجمل على أساسها ، لأن الأمر يحتاج إلى مزيد من السير والتفتيش في شعر أدونيس كله .

٤ - ويتبع عن ذلك أننا سنقدم إحصائيات على أساس استثنائية الجملة داخل المقطع . وسنقدم لكل جملة ورقة خاصة تعرض إحصائيات فيها لأنها بنية نحوية مكثفة بذاتها .

ولاشك أن طريقة العرض ستسبب بعض الصعوبات ، لأن من المقاطع ما يشكل جملة واحدة طويلة ، فنقد حتى تشمل أكثر من صفحة .

٥ - والطريقة التي اعتمدناها في تقديم إحصائيات هي طريقة « التعليق » التي ابتدعها العالم اللغوى الأمريكى « هوكيت » CH. F. Hockett . ولقد أصبحت هذه الطريقة حالياً عليه حتى سميت به « عليه هوكيت » Hockett's bonite . ونقبل التعريف بسبب « هوكيت » لأيد من عرض مقتضب للطريقة التي انبثقت منها وهي « التوزيعية Le distributionalisme » .

٦ - ولقد كان العالم اللغوى الأمريكى « بولوفيلد L. Bloomfield » هو مؤسس « التوزيعية » وواضح نظرية المكونات المباشرة Les Constituants immediates التي هيمنت في أمريكا حتى الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد أسهم تالاسل « بولوفيلد » من أمثال « هوكيت » و « هاريس Z. S. Harris » و « ولز R. S. Wells » في وضع مبادئ « التوزيعية » وتحديد مفاهيمها الأساسية . ومن هذه المفاهيم مفهوم « الانتشار L'expansion » ويضع تحديد الكلمة بما يتسمى إليها من سوابق ولواحق . ومن ذلك أيضاً مفهوم التحول Transformation بالمعنى النحوى للكلمة ، كتحويل انتهى Ha negation في الفرنسية مثلاً من كيان متصل Ne pas إلى كيان منقطع لدى دخوله في تركيب . ومن ذلك أيضاً مفهوم « المكونات المباشرة » ، الذي يُعد المرحلة العليا من مراحل « التوزيعية » .

وتفترض « التوزيعية » أن الجملة تتألف من مكونات يتحد الواحد منها بالعلاقة مع الآخر . وبالتفاه من ذلك فإن لكل قسم من أقسام الجملة موقعه الخاص به إزاء الأقسام الأخرى . فإذا تغير الموقع تغير معنى الجملة أو كانت خارجة عن أصول النحو ، فنصاهر اللغة لا يلتصق بعضها مع بعض على نحو اعتباطي . ومن هنا يبدأ هدف « التوزيعية » في تقديم وصف description ، كامل لتناصر

داخل البنية الصالحة . وبهذا يتم تدارك إحدى نقاط الضعف في التوزيعية . فالحلقة أركان وفضلات . وإذا نحن زعمنا أن الحلقة فضلاتها بقيت الجملة سليمة من الناحية القواعدية . وهكذا فإنه في مقدمتنا أن نصل إلى أركان الجملة عن طريق التقطيع والتجميع ، دون أي مخالفة لقواعد النحو . ولا شك أن تجميع العناصر زوجياً سيفضي إلى النقط التي يتصل بها التجميع والتفويض . وهذه هي النقطة التي تظهر فيها أركان الجملة بلا وسائط . ومن هنا تأتي تسمية التحليل بالتحليل إلى المكونات المباشرة .

ولقد ذهبنا إلى تبني هذه الطريقة في عرض إعرابنا ، علماً بأنه كان يمكن أيضاً أن نعرضه على طريقة « التفريع الشجري » *l'arbre diagramme* ، لصاحبها العالم اللغوي المعروف « شومسكي N. Chomsky » .

ولا تختلف الطريقتان إلا في أن الأولى كانت هدفاً لصاحبها « هوكيت » ، في حين لم تكن « شجرة » شومسكي أكثر من مرحلة لعرض النتائج التي لأفنى إليها التحليل إلى مكونات مباشرة . كذلك فإن الطريقة الأولى لفترة على التحرك في كلا الاتجاهين ، فمن العناصر الصغرى في الجملة إلى الأركان الأساسية وبالعكس ، في حين تتركز شجرة شومسكي بالبدء من الأركان الأساسية . ويبقى الوصف البنائي *structurelle* للجملة في كتبها متماشياً مع وضع قواعد قادرة على توليد *generation* الجمل السليمة في اللغة .

ولعله من قبيل التزيذ أن نشير إلى أننا لا نهدف في إنتاجنا لهذه الطريقة إلى توليد قواعد اللغة العربية ؛ فهذا موضوع آخر ، ولكننا نهدف إلى البحث عن الوحدات المباشرة الصغرى من أجل فهم القصيدة .

ولعلنا نتذكر في هذا الخصوص دفاع إمام النقد العربي « عبد الغفار الجرجاني » عن الإعراب بقوله :

« وقد علم أن الألفاظ معقولة عن معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يقتضها ، وأن الألفاظ كانت فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يبين نقصان كلام ووجهاته حتى يعرض عليه ، والمقياس الذي لا يحرف صحيح من مقوم حتى يرجع إليه . ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، ولا من غلط في الحقائق نفسه . وإذا كان الأمر كذلك فليت شعري ما عذر من يهون به وزنه فيه . ولم ير أن يستبين فليت معصيه . ويأخذ من ممدته ، ورضى لنفسه بالتقصير والكمال لها معرض ، وأثر الفتيحة وهو يبعد إلى الريح سبيلاً »<sup>(١)</sup> .

هكذا يأتى إعرابنا لفصيلة أدونيس . فمادام أدونيس يكتب شعره بعربية سليمة ، فإنه من المفترض أن نعتينا قواعده هذه اللغة على فهم هذا الشعر . وعلى ذلك فقد قمنا بتجديد المكونات المباشرة الصغرى ، ووصلنا إلى المكونات المباشرة الكبرى ، أو ما يسمى بأركان الجملة ، وهي « الفعل والفعل » و « المبتدأ والخبر »<sup>(٢)</sup> .

فلكي تكون الجملة العربية مفيدة لابد أن تتكون من فصل وفعل ، أو مبتدأ وخبر ، ثم تأتي العناصر المتممة ، التي تمد زوائد يمكن إصداها إلى الحظوظ الوظيفية الكبرى للمكونة للجملة .

— فليبار والمجروب مثلاً يدخلان في علية واحدة لأنها يشكلان

اللغة . وينطق مبدأ « الوصف » من قدرة عناصر اللغة أو علم قدرتها على الارتباط بعضها مع بعض في « علاقة تأليافية » *Relation Syn-tagmatique* .

وتهدف « التوزيعية » بما تقدمه من وصف لغوي شامل إلى وضع النموذج النصي للنصوص « *Corpus* » في طبقات « *Classes* » ، كطبقة الأعمال التي تنتمي إلى صيغة واحدة ، وطبقة الأسامي . . إلخ . فالطبقة هي المظاهر كافة ، التي تتجلى فيها عناصر المقولة « *Categorie* » الواحدة . وهذا التمييز بين « المقولة » و « الطبقة » ضروري لبناء المقولات الصغرى والنحوية الكبرى *Les Catégories morpho — Syntaxiques* . ففي جملة كجملة « فرح الطفل » مثلاً ، تشكل الصيغة الفعلية مقولة تندرج تحتها كل الأعمال التي يمكن إدماجها من الفعل « فرح » . فمقولة الفعل تنطوي على عناصر تخص بها وبها وحدها . وهكذا فإن تحديد كل عنصر يتم من خلال تحديد كل المحيطات التي تلتفه .

وبما نضع يدينا على النقطة الأكثر أهمية في الطريقة « التوزيعية » . فمبدأ « التوزيعية » يقوم على التقطيع *Segmentation* والإبدال *Commutation* . والإبدال هو الطريقة الوحيدة لمعرفة العلاقة في التقطيع . فإمكانية إبدال عنصر بأخر تمنى إمكانية حلوله محله . وهذا ما يؤدي تدريجاً إلى تقليص الجملة إلى أركانها الأساسية . فالتوزيعية تنطلق من العناصر الصغرى في الجملة ، وتتجه للمقولات الكبرى ، استناداً إلى الأسس النحوية الصرف ، ودون أي نظر إلى المعنى . ولقد جاءت هذه الطريقة في الوصف اللغوي استجابة للوائح اللغوي الأمريكي ، الذي تنتشر فيه مذاهب اللغات .

وبعد بناء المقولات القاعدية يأتى بناء الطبقات الفرعية « *Les Sous Classes* » التي يعجز المستوى النحوي بمفرده عن أن ينجزها . فإذا أردنا بناء طبقة فرعية داخل مقولتي الفعل والفعل من الترفع الثاني :

مشى الرجل .  
مشى الطفل .  
مشى التلميذ . . إلخ .

كان لنا ما أردنا . ولكننا عندما نضيف إلى ذلك مثلاً : « مشى الفجر » فإننا نلاحظ مباشرة أنه إذا كان ذلك يصح من حيث النحو ، فإنه لا يصح من حيث المعنى<sup>(٣)</sup> . ومن هنا يأتى التحليل إلى « مكونات مباشرة » بتدريجاً للتوزيعية في أهل مراحلها . فلقد كان اهتمامها بالمعنى . على ضآلته . من الراسل إلى مرت فيها « التوزيعية » . وتقضى « التوزيعية » إلى تقابل — أضحي تقليدياً — بين مفهومي « السلسلة التأليافية » *Chaine Syntagmatique* و « السلسلة الأمثلة » *Chaine Paradigmatique* . فاما الأولى فهي التآليف بين عناصر تشكل وحدة في تنظيم متراتب . وأما الثانية فهي مجموعة العناصر التي ترتبط بعلاقة إبدال مكتملة . إن الأولى علاقة في الحضور « *In presentia* » ، أما الثانية فهي علاقة في الغياب « *absentia* » .

وعيت تحليل الجملة إلى مكونات مباشرة أن الأقسام المختلفة لها « *Les différents segments* » ليست على درجة واحدة من الأهمية

الواضحة ، كالعلاقة بين المضاف والمضاف إليه مثلا ، وهناك العلاقات الجيدة والمفيدة . ولا يمكن تفسير هذا التنوع استنادا إلى مبدأ المجاورة وحسب ، للتفسير بالمجاورة يحمل نصيبا من الحق ، ولكنه لا يعمل الحق كله ، فمن الكلمات المتجاورة ما لا يرتبط بعلاقات واضحة مباشرة ، وبذلك كائفى في الفرنسية مثلا .

ولتصريف المكونّ المباشر لابد من تعريف المكون والتركيب . فالمكونّ Le Constituant كلمة أو تركيب صغير يدخل في تركيب أكبر . وأما التركيب Construction فهو مجموعة مفيدة من الكلمات . فالكلمة الواحدة لا يمكن أن تشكل تركيبا ، وأما التقاء كلمتين على معنى مفيد فإنه يعطى تركيباً صغيراً ، وذلك كالجوار والمجرور ، والمضاف والمضاف إليه . ويكرر التركيب بمقدار ما يزداد عدد عناصره ، وذلك كان يتألف مثلاً من مكونين ، الأول كلمة واحدة ، والآخر كلمتان دخلتا في علاقة مباشرة فأصبحت مكوناً واحداً يتزل مع جواره مثله الكلمة الواحدة .

وأما المكونّ المباشر Le Constituant immédiat فإنه واحد من اثنين أو أكثر من المكونات التي تؤلف - بشكل مباشر - تركيباً ما .

أما وقد اجتزنا هذه النقطة الملهمة من الطريق الوعر ، فإننا نتوقف قليلاً لنلقى نظرة إلى الوراثة ، نربط بها ما تقدم بما يأتي . فالإعراب التي قلّمته بطريقة التحليل إلى مكونات مباشرة إعراب يستلهم هذه الطريقة في روحها وصورها عرضها .

ونحن لا نهدف أساساً إلى تيسيد بيان نصوص اللغة العربية ، ولكننا نهدف إلى استنساخ هذا النمط من التحليل الذي يسمح لنا برؤية عناصر الجملة الشعرية هيئاً وهي تنطلق إلى مفاصلها وأربطتها الأساسية . وأخيراً بذلك أن هذا التحليل - على الرغم من كل العيوب التي تترتب عليه - مفيدٌ من حيث إنه يقدم لنا عناصر الجملة وهي تدخل في علاقات بعضها مع بعض ، بدءاً من العناصر المقردة الصغرى ، ومروراً بالمجموعات الزوجية ، وانتهاء بالأركان الأساسية .

إن هذا التحليل يعرض أمام أعيننا وظيفة كل عنصر من عناصر الجملة الشعرية ، وعلاقته بجواره ، وحركة الملاحة المتدرجة صعوداً إلى الأركان الأساسية . وهذه الحركة ليست وفقاً على اتجاه واحد ، ولكنها حركة صاعدة هائلة ، ففي وسطها أن تتبين وظائف العناصر والتركيب في علاقاتها وهي تنقل ، كما في وسطها أن تتبين وهي تمتد . ففي اتجاهها ألف التشريع يقوم الإعراب بوظيفته في إظهار العلاقات في داخل الجملة الشعرية ، اعتماداً على البصر لا على غزون الذائرة .

إن الشيء المهم الذي تقدمه هذه الطريقة في الإعراب هو أنها ترمي للبصر الوظائف الصغرى والكبرى لعناصر الجملة ومكوناتها ، فهي تظهر لنا الفاعل مثلاً كلمة مفردة ، وتظهر سلسلة من العناصر الممتدة التي قد يشغل امتدادها أحياناً صفحة كاملة . وهذا الامتداد الكبير للفاعل أو المفعول يشكل أحد العوامل الرئيسية في استحصاء القصيدة الحديثة والقصيدة الأونيبية بشكل خاص على الفلز .

وعلى هذا فإن هدفنا لا يمكن هدفاً لغوياً ، وإنما هو هدف نقلي . فبجل ما نطمح إليه هو أن يساعدنا الإعراب - في صورته التي قلّمته

كيانا متمسكاً بنبرته علاقة الجبر .

- والمضاف والمضاف إليه كيان متمسك طملاً أنزله التحويين منزلة الكلمة الواحدة .

- والصفة والموصوف كيان يرجع إلى العلاقة الوصفية .

- والمطوفات في كل اشكالها وأحدها تدخل في علية واحدة ولها تقوم على علاقة المطف .

- والجبر يدخل مع صفاته في علية واحدة بجامع العلاقة الإخبارية .

- والمفاصل على اختلاف أنواعها وأحدها تعود إلى مقولة واحدة هي مقولة الفعلية ، وهذا يضمها في علية مستقلة .

- وفي لغة النحو المرى أن مصطلح « الظرف » لا ينحصر في التعبير عن ظرف الزمان والمكان ، ولكنه يتمدى ذلك ليشمل الجوار والمجرور . ولقد أخذ التعبير عن الصلة النونية بين الطرفين من جهة ، والجوار والمجرور من جهة أخرى ، أشكالاً كثيرة وصلت إلى الحد الذي اجتمعا معه في مصطلح مشترك مثل « شبه الجملة » ، « و شبه الوصف » ، « و شبه المقتضى » . ومن هنا كانت إمكانية إدخالها - لدى مجاورها - في علية واحدة<sup>(١)</sup> .

وإذاً فليبدأ التحليل يقدم على جمع ما في الجملة من فصولات وزادات زوجياً حتى الوصول إلى ركنها الأساسي .

ولإنجاز هذه الغاية ، بدءاً من الوحدات الصغرى ، لابد من الإشارة إلى بعضي الملاحظات المهمة :

- فلقد يجب علينا ، ونحن نقوم بزل المكونات الصغرى ، إظهار كل ما هو مستتر في الجملة ، سواء كان ضميراً ، أو عاطفاً علوياً ، أو صفة علوية ، أو محذوف حال . إلخ . ولقد أشرنا إلى كل ما يستتر بفوسين خاويين في السطر الأول من صفحة الإعراب ، وهو السطر الذي نضع فيه الجملة الشعرية كما وردت في النيران .

- ولقد يجب علينا كذلك أن نمرز أداة التعريف عن الاسم الذي تدخل عليه ، فإذا التعريف مكون من المكونات الصغرى ذات الأهمية الشديدة في الإعراب ، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالمشدا والجبر ، أو الصفة ، أو الحال ، ففي كل هذه المواقع يتحدد الإعراب غالباً بالتعريف أو التنكير .

- ونحن نأسف لعدم قيامنا بزل بعض المكونات الصغرى ، كالزوائد والمذكور ، والجمع والبقدر ، وذلك لضعف المجال ، أمين إنجاز ذلك في وقت لاحق .

- ولقد جاء إعرابنا مقتضياً ، أملاً مقتضى الحال ؛ فلقد كان الإعراب التفصيلي سيحتل رقعة هائلة من الورق بما يتصلر معه تقدمه إلى القارئ في هذه الطريقة ، خصوصاً أنه إعراب يتصب على قصيدة طويلة ، لا على جملة وحسب .

- ولقد قمنا بتزجيم السطور الألفية للإعراب بما يسهل إنجاز الخطوات اللاحقة .

والذي يعيننا من أمر الإعراب أن نتحدد علاقة كل كلمة في الجملة الشعرية بالكلمات الأخرى . وعندما نتحدد هذه العلاقات يكون التحليل قد أنجز الوصف الشامل للجملة .

ولابد من الالتفات إلى تنوع العلاقات في داخل الجملة الواحدة ، من زوج من الكلمات إلى زوج آخر ؛ فهناك العلاقات المباشرة



بها - على فهم معنى « زهرة الكيمياء » وتفكيك رموزها .

ولو أن شغلنا كان على النحو العرفي ، انطلاقاً من هذه الطريقة ، لما كان من حتم أن نبداً بمنزل عناصر الجملة وتحليل مكوناتها النحوية ؛ فمزل العناصر هو الخطوة الأخيرة من خطوات التحليل النحوي التي تقدمه الطريقة التوزيعية . إنه النتيجة التي تصل إليها من طريق الإبدال ؛ فمن هذا الطريق يستطيع العالم اللغوي الذي يتبحر في التوزيعية ؛ أن يجدد العناصر النحوية للغة التي يدرسها ، حتى وإن كان جاهلاً بها تماماً .

وبقي علينا أن نؤكد أن ما قمنا به ليس أكثر من محاولة تطلب تقرباً لنجاحها أو إفشائها . فلما من أراد أن يدرس النحو العربي في ضوء « التوزيعية » فإنه واجد أنها ستوقفه حتى إلى الطريقة التوليدية والتحويلية .

هذا ينتهي الحديث عن الخطوة الأولى التي أقمتا عليها منهجنا في دراسة القضية . ولقد استطعنا بهذه الخطوة أن نحدد الأساس النظري الذي شيدنا عليه إعرابنا ، كما استطعنا أن نحدد بعض الإشكالات التي يخلقها ، والعوامل التي ينعش عليها . وإتنا لتبرج أن يكون هذا العرض المختصر بداية مشجعة لإعادة قراءة النحو العربي في ضوء المناهج الحديثة ؛ وفي وسع هذه المناهج أن تعيننا على نقطة البدء في بناء نحونا العربي ؛ تلك النقطة التي يعرض النحو فيها نفسه للقراري بقره منقطه ومنقطع قوته .

وإني أتهنى هذه الفرصة لكي أترجمه إلى شرح النحو العربي من أجل مؤازرة الأكسين العرب الحديثين لإتجاز ما ينبغي إتجازه . وإنه لما يجمع القلب حثاً أن ترى الثقافة العربية مشطورة في النجحين ؛ النجاء عارف بالعربية وأسراها ولكنه يدير ظهره للثقافة العربية ومنهجها ؛ والنجاء عارف بالنجاء الحديث ؛ في حين فاته تطور العرفان بدقائق العربية وأسراها . الأول يولد بالماضي ، والثاني يمتشي بالمستقبل ، ويبقى الحاضر معلقاً في الهواء . الأول هم على الثاني ، والثاني حبه على الأول ، وكلاهما يرباط في معقله دون اعتراف بالأخر ودون اكتراث ، ويبقى النحو العربي ، ويبقى علم الصرف العربي ، ويبقى البلاغة العربية كما ورتنا إياها أجددنا منذ عشرة قرون . وأرجو ألا تنفض هذه الملاحظة من شأن الدراسات العظيمة التي حاولت الربط بين الانجاءين في ثقة وحمق .

ونتسل الآن إلى الخطوة الثانية التي لا تقل خطورة وأهمية عن سابقتها . فبعد أن قمنا بإعراب الجملة الشعرية ، وتصرفنا أركانها وفضلاتها ، تقدم خطوة حيوية أخرى ؛ خطوة تقصد الرباط بين الخطوتين الأولى والثانية (٣) .

إن هذه الخطوة تبدأ من النقطة التي تتوقف عندها « التوزيعية » . ولقد وجدنا أن « التوزيعية » تحليل ينال للجملة Analytic و structurelle ، ووجدنا أن هذا التحليل ينطلق من مبدأ المجاورة ؛ فتحليل أي عنصر يتم من خلال موقعه في الجملة ؛ أي من خلال « توزيعه » فيها ؛ فكما اقترت فلسفة بين عنصرين قربت الرابطة ؛ وكما أبصرت للسلفه ضفت الرابطة وتراحت . وهذا يعني أن العلاقات داخل الجملة ثابتة طليهاً هرباً . ولقد قلنا هذه الحرية أكثر ما تجلت في التحليل إلى مكونات مباشرة .

ولقد انتهت البحوث المنصبة على حقوق « السلسلة الأصلية » إلى أن عناصر كل حقل قادرة على الدخول في علاقة مع عناصر الحقل الآخر . ففي حقل الأسماء مثلاً نجد أن أي اسم قادر على الدخول في علاقة مع أي فعل من حقوق الأفعال . هذا على المستوى النحوي الصرف . فلما على مستوى التحقق الواقعي فإننا نجد أن الأطفال إلى الروابط المنصوبة يجوزون استخدام هذا الاسم إلى جانب ذلك الفعل . فالاستخدام الطبيعي للغة ينعكس الفقه بين هذين العنصرين و مشت الفضاة - على سبيل المثال .

ولقد دفعت قضية المعنى بالباحثين إلى تطوير « التوزيعية » من طريق وضع « ضوابط » Constraints Lexicales تتعلق باستخدام المقدرات . فهناك أساليب تتماشى مع نوع معين من الأفعال ولا تتماشى مع نوع آخر . فكيف يتم ضبط الأمر ؟ هنا يبدأ نقد الطريقة « التوزيعية » . ومن النقد الموجه إليها ولدت نظرية « القواعد التوليدية والتحويلية » .

فلقد جاء « شومسكي » وتلميذ « هاريس » ليضع نظريته في اللغة بين ١٩٦٠ و ١٩٦٥ ؛ ولها يتخذ النموذج التوزيعي وبرنامج التحليل إلى مكونات مباشرة ، فهذان النموذجان يكتبان - في رأيه - بوصف همد الجمل المتصلة على المستوى الفعل ، ولكنها حاجزان من تفسير همد كبير من العمليات والظواهر اللغوية ؛ ومن ذلك ظاهرة المكونات المنقطعة Le Constituants discontinus ، وظاهرة الغموض ، و البناء للمجهول Le Passif ambiguité ، . . الخ .

ولقد راح « شومسكي » يضع نظريته التي تتوسع قدرة التكلم على الفهم من جهة ، وتقدره على بث جمل من خلفه من جهة أخرى ، واستخدم للتصير عن ذلك مصطلحه « الشبهين القدرة الكافئة Competence » و « القدرة المستخدمة Performance » (٤) .

لقد قام « شومسكي » بوصف العلاقات داخل « السلسلة النائية » كوصف مكونات الفعل والفعل والمفعول . . الخ ، وتوصل إلى أن هذه العلاقات عمودية و definitives ؛ ولكنها تسمح بصناعة عدد غير محدود و indefinies ، من الجمل . وهذا العدد المحدود من العلاقات هو الذي أطلق عليه اسم « القواعد التوليدية » Grammaires generatives ؛ أي القواعد الفاعلة على توليد عدد غير محدود من الجمل في لغة ما .

ثم لاحظ « شومسكي » أن الجمل المحقة فعلياً تختلف - غالباً - عن الجمل الباصرة من قواعد التوليدية ؛ فكثير من الجمل يمكن أن يكون سليماً من الناحية القواعدية ، ولكنه يبقى غير مقبول non acceptable أو non raisonnable . وهنا ينفى مصطلح « السمات المعنية Traits Semantiques » على أرض صلبة ؛ فلقد استخدم « شومسكي » هذا المصطلح الذي يبرعه في الإنكليزية بـ Seman-tic Features في محاولة لحل مشكلة « القبول » acceptable و « غير القبول » في اللغة .

● جرى العمل على استخدام كلمة « الكفاءة » ترجمة للمصطلح الأول ، وكلمة « الأداء » ترجمة للمصطلح الثاني . (فصول) .

وسيكون من مهمتنا الآن أن نحدد هذا الأساس النظري المهم الذي شيدنا عليه جانباً كبيراً من دراستنا لـ « زهرة الكشميرة » .

وهو السمة المميزة للمعنى، هي « الوحدة المعنوية القصوى التي لا يمكن أن تتحقق بشكل مستقل »، فهي كلمة مثل [ طاولـة ] نستطيع أن نميز بعض السمات المعنوية كـ : + اسم صوب ، + قابلة للعد ، ... الخ<sup>(١٧)</sup> . ولكننا لا نستطيع أن نمر على أية سمة من هذه السمات بشكل منفصل ومستقل ، فلكل كلمة أو وحدة معنوية صغرى « Morpheme » مجموعة من السمات المعنوية المرتبطة بها ، التي لا يمكن أن تتجسد إلى واحدة منها بشكل معزول . وفي ضوء ذلك قمنا بتخصيص العلاقة بين عناصر الجملة الشعرية ، وتناولنا العناصر زوجاً زوجاً ، بادئين بالأركان الأساسية . وكانت الغاية من ذلك أن نحدد نوعية العلاقة بين كل عنصرين ، فهي طبيعية أم غير طبيعية ؟ ولعلنا نذكر هنا ما بالجزئية في الخطوات الأولى حين قمنا بإعراب الجملة الشعرية بدءاً من المكونات الصغرى . فللمركبة الآن حركة مكسبة تسمح لنا بلوغ الجملة بجمع وتخلياً في اتجاهها الصاعد والمائل .

ولكن ، ما الذي يحدد الاستخدام الطبيعي أو غير الطبيعي للمفردات ؟ لعل هذا السؤال انحدر من سؤال يوجهه الباحث في تصديده لقضية المعنى .

إن الملمح لا تقعص حلاً فاصلاً بين الحقيقة والمجاز . وعندما يزودنا التراث بمجموع شديد الأهمية في هذا الموضوع هو « أسس البلاغة »<sup>(١٨)</sup> للزعرشري ، فإن هذا اللصم لا يخلو للغة اللغوية كلها ، فضلاً عن أنه يتوقف عند زمانه ، فما تثبت المحدث أن تعيب مرة أخرى .

وأما ذلك النوع الثالث من معاجم المعنى ، مثل « فقه اللغة »<sup>(١٩)</sup> للنصائي ، فإنه غير كاف كذلك ، فهو - على تراه - لا يخلو للغة اللغوية كلها ، وهو - إلى جانب ذلك - يذكرونا بتقسيم « الجرجاني »<sup>(٢٠)</sup> الاستعماري إلى مفيدة وغير مفيدة .

ولعلنا نذكر أيضاً تلك الانتقادات المنيفة التي وجهها النقاد الفرنسيون في العقد الماضي إلى الكتاب المهم الذي أصدره « جان كوهين » J. Cohen ، بعنوان « بنية اللغة الشعرية La structure et l'usage poétique »<sup>(٢١)</sup> . فلقد أثار هذا الكتاب نقلاً واسعاً حول مفهومي « الاستخدام المعاني للغة La norme » و « البعد المنصرف عن المعاني L'écart » . فهل نستطيع أن نعد اللغة الأدبية انحرافاً عن اللغة العلمية ؟ وإذا كان ذلك جائزاً فلماذا لا يجوز عكسه ؟ إن هذا يدورنا بتساؤل الفقه الذي أطلقه « أ. أ. ريتشاردز » A. A. Richards ، أصبح أن نعد لغة بحد متصرفاً عن التلغ<sup>(٢٢)</sup> . ثم هل نستطيع أن نعد اللغة الأدبية انحرافاً عن لغة الاستخدام اليومي ؟ فلنذكر إذا التعبير الفرنسي المرفوف الذي يقول « إن يوماً واحداً في سوق المال يتسج من الوجوه البلاغية » Figures ، ما لا تتسجه اجتماعات الأكاديمية الفرنسية في عدة أيام<sup>(٢٣)</sup> . وإذن فما الحل ؟

ربما كان في وسعنا أن نقول إن كل المصدر الذي ذكرنا غلبتق الأهمية ، فللمعاجم على اختلاف أنواعها تزودنا بمادة غنية لا يمكن تجاهلها ولا نكرانها . وكتب الفقه والبلاغة لا سبيل إلى نكرانها

أو التقليل من شأنها ، ولكن استظنا منها لا يعني الوقوف عندها والاستسلام للذعة على عتباتها .

لقد رأينا أن نأخذ بمفهوم « العلاقة » La relation ، فما يحدد الاستعمال الطبيعي أو غير الطبيعي للكلمة هو علاقتها بالكلمة للجاورة . ولتحديد هذه العلاقة نقوم بتفصيل السمات المعنوية المميزة لكلا عنصرها ، اعتماداً على مفهوم « السمات المعنوية » لصاحبه « شومسكي » . فما هذا المفهوم ؟

يثبت تحليل المعنى لأية كلمة أن هناك نوعين من « السمات المعنوية » فيها ، فهناك « السمات اللازمة » Traits inherants ، و « السمات النصية » Traits contextuels . فأمّا « السمات اللازمة » فهي تلك التي تلازم الكلمة مهما تسوتت سياقاتها واختلفت . وأما « السمات النصية » فهي ما تتطلب الكلمة من السمات اللازمة التي ينتمي للكلمة الأخرى - الرغبة في عقد علاقة معها - أن تحملها . فكل كلمة ترغيب في عقد علاقة مع كلمة أخرى ، تحمل إشارات ترمض طلاً لكلمة أخرى لها نوع خاص من السمات اللازمة . فالفاعل « فكر » يعطى مثلاً فاعلاً إنساناً . وهذا ما نرمز إليه بـ

[ + ] « فاعل ، + إنسان ... » [ ]

وترمز إشارة الزيادة [ + ] في داخل الأقوس المعقوفة الأولى ، إلى أن الفعل يتطلب شيئاً ما . ثم يأتي لتحديد السمات المعنوية لهذا الشيء ، ومنها أن يكون فاعلاً ، وأن يكون هذا الفاعل إنساناً . فإذا كان المداخل على الفصل غير ذلك ، كان يحمل شيئاً سمة [ - إنسان ] ، كانت العلاقة غير طبيعية لتضارب إحدى السمات في عنصرها<sup>(٢٤)</sup> . وتتطوى السمات النصية كذلك على نوعين من السمات : فهناك السمات ما تحت المفرداتية « Sous Catégories » وفعلها بالالزوم أو التعلنى . فمفعولة الفعل تنطوي على مقولة تحية هي البلام والمضروبى . وهذه تنطوي كذلك على مقولات تحتها ، وهكذا ... وأما النوع الثالث من السمات النصية فهو السمات الانتقائية « Selectifs » . وفعلها ما بأن نوعاً معيناً من الأفعال مثلاً يتطلب نوعاً معيناً من السمات اللازمة في الكلمة الأخرى . وهذا ما وجدنا للتفر في الفعل « فكر » .

ويثبت التحليل إلى « سمات معنوية » أن الاستعمال على المعجم يعنى قصراً ، فهي كثير من الحالات تكون نقطة البداية والنهاية في العلاقات للمعنى عن نفسها في العلاقات النحوية . ولكن يحقق التحليل إلى سمات معنوية خصوصية المطلوبة ينشأ أن يعصب على فضاء أوسع من فضاء الكلمة . فحينئذ لا تترد السمات المعنوية مرتبطة بالكلمة وحسب ، وإلها بسياقها . وهذا ما يجنب التحليل التوازي بين العلاقات المعنوية والعلاقات النحوية .

إن اختلاف كلمتين في سمة واحدة يضعهما في حقل المترادفات ، فلما عنلما يكون الاختلاف في عدد من السمات فإننا نكون أمام تركيب من المتقابلات الصغرى .

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الاختلاف بين « السمات المعنوية » في كلمتين لا يعنى بالضرورة التضارب بينهما ، بل قد يكون وفقاً على الترتع وحسب . ومن ذلك مثلاً الاختلاف بين كلمتي « الدرب » و « الطريق » ، فهو زيادة في إحداها أو نقصان لسمة من السمات

لأنها من السمات الملازمة لكلمة « جنة » فإنّ المايم<sup>(١٧)</sup> تزودها بما يلي :

جشة = [ + ] حشيشة ، + نخسل ، + عنب<sup>(١٨)</sup> + ظل  
كثيف ، + ستر ، + نعيم ، + نعيم في الأخرة ] .

وأما السمات الملازمة لكلمة « الرمد » فهي : الرمد =  
[ + دققت ، + حرق ، + نار ، + هلاك ] .

وأما السمات الملازمة لكلمة « الجنة » فإنه لاستخراجها لابد من وضعها في سياقها . ولما كان السياق هنا هو الإضافة ، كان علينا أن نبداً بوضع القاعدة التوليدية لملازمة الإضافة ، وهي :

$$\text{الإضافة} \leftarrow \text{اسم نكرة}^{(١٩)} + \left\{ \begin{array}{c} \text{ل} \\ \text{من} \\ \text{في} \\ \text{ك} \end{array} \right\} + \text{اسم} \left\{ \begin{array}{c} \text{معرفة} \\ \text{نكرة} \end{array} \right\} \Leftrightarrow \text{اسم نكرة مُعرّف} + \text{اسم معرفة} .$$

$$(٢) \text{ اسم نكرة محصص} + \text{اسم نكرة} .$$

التوليدية من نطلق القدرة الكلمة إلى نطلق القدرة المستخدمة . ذلك بأن انتقل قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي للغة يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها . ويفضي التحول بالفاصلة إلى أحد احتمالين : فإما أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسماً نكرة معروفاً بإضافته إلى اسم معرفة ، وإما أن يأتي اسماً نكرة محصصاً بإضافته إلى اسم نكرة .

هذه هي القاعدة التوليدية والتحويلية لملازمة الإضافة في النحو العربي<sup>(٢٠)</sup> . ويوضح من هذه القاعدة أنها تمر من مستوى البنية الميمية و Structure Profonde إلى مستوى البنية السطحية ، أي الظاهرة على السطح و Structure Superficielle . وشذ من هذه القاعدة شيان سنكتبهما على فرارها :

$$(١) \text{ — الإضافة — اسم نكرة موصولة في الإيجام} + \left\{ \begin{array}{c} \text{ل} \\ \text{من} \\ \text{في} \\ \text{ك} \end{array} \right\} + \text{اسم معرفة} \Leftrightarrow \text{اسم نكرة} + \text{اسم معرفة} .$$

وتفسير ذلك أنه إذا كان الطرف الأول في علاقة الإضافة اسماً نكرة موصولاً في الإيجام ، كغير ومثل وشبه ونظير ، فإن إضافته إلى معرفة لا يخرجها عن تنكيره .

$$(٢) \text{ — الإضافة — } \left\{ \begin{array}{c} \text{اسم فاعل نكرة} \\ \text{مبالغة اسم فاعل نكرة} \\ \text{صفة مشبهة نكرة} \\ \text{اسم مفعول نكرة} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{c} \text{ل} \\ \text{من} \\ \text{في} \\ \text{ك} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{c} \text{فاعل} \\ \text{مفعول} \end{array} \right\} \Leftrightarrow \text{اسم نكرة} + \left\{ \begin{array}{c} \text{فاعل} \\ \text{مفعول} \end{array} \right\}$$

أما الشذوذ الأول فيمكن حلّه بعد العودة إلى القواعد التوليدية والتحويلية المتعلقة بالمعروف والتكررات . وإذا كنا قد توقعنا عند هاتين اللامحنتين فلكي نؤكد أن القواعد التوليدية والتحويلية تعمل على حل كل المشكلات المتعلقة بالشذوذ . ولكن حلّ هذه المشكلات لا يكون ضمن إطار القاعدة الراحلة ، بل ضمن إطار القواعد الكلية . فالتجو بنية متكاملة ترتبط علاقتها بعضها ببعض .

المعنوية المميزة . وأما اختلاف التصارب فهو التصارب الذي تحصله كلمتان في مساهمتهما المعنوية المميزة ، بعضها أو كلها .

إذن فما يحدد العلاقة الطبيعية — من وجهة نظرنا — هو عدم وجود أي تصارب بين السمات المعنوية المنحصرة . أما وجود التصارب فإنه يعني تحول العلاقة إلى مجاز ، أو خروجها إلى المحال .

وسأحاول الآن تقديم نموذج شامل يعمل الثقلاء التي تختصنا هذه الخطوة . والنموذج الذي ستقوم بتحليله هو علاقة الإضافة التي تربط بين هذين المنصيرين : « جنة الرمد » .

فأما السهم المقدر فهو يرمز إلى هذه العبارة : « كُتِبَ ثلثة » ، وأما السهم المزدوج فإنه يرمز إلى إشارة التحول . وما حلّ يمينه يشكل قاعدة التوليد التي تخص الإضافة في النحو العربي ، أما ما حلّ يساره فإنه يشكل قاعدة التحويل . بالنسبة لقاعدة التوليد نقول : إنها البنية العميقة التي تستوجب كل عناصر القدرة الكلمة في قاعدة الإضافة . فعلاقة الإضافة — بشكل عام — علاقة بين اسمين أولياً نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة ، سواء كانت هذه المعرفة ضميراً أو اسماً معروفاً بالانصاف . وما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربع الموجودة داخل التفرقة للثنية . وتشير حروف الجر هذه إلى أنواع الإضافة الأربعة : اللامية والبيانية والطرفية والتشبيهية . هذه هي القاعدة التوليدية ، فأما القاعدة التحويلية فإنها تعنى تحول القاعدة

وتفسير ذلك أن الإضافة حين تكون إضافة واحد من المشتقات الأربعة الواردة في التقوية المثبتة الأولى ، إلى فاعلها أو مفعولها في المعنى ، فإن هذه الإضافة إلى معرفة لا تخرج الطرف المضاف عن تنكيره .

وما يحل مشكلة الشذوذ الثاني خروج الإضافة النطقية بالملازمة من علاقة إضافة إلى علاقة بين الفعل وفاعله ، أو الفعل ومفعوله ، فهذه المشكلة يمكن حلها عند وضع القواعد التوليدية المتعلقة بالفعل .

وهكذا نرى أن القواعد التوليدية والتحويلية ليست بعيداً مطلقاً عنيت لافتراس الشعوب وتراثها ، ولكنه منبج يستخدم لغة العلم تكيفاً للغة الكلام<sup>(٣٧)</sup> .

والآن ، بعد أن توصلنا إلى بناء قاعدة الإضافة — جزئياً — في ضوء القواعد التوليدية والتحويلية ، فإننا نستخدم انطلاقاً من ذلك إلى استخراج السمات المعنية بالنسبة لكلمة « جنة » في « جنة الرمد » . وهذه السمات نونان :

$$[ \text{حكمة} / \text{تحصيص} + \text{اسم} + \text{معرفه} ] \text{ [ ظرفية زمانية / مكانية تشبيهية ] } = [ \text{اسم} + \text{ذكورة} + \text{مضاف} + \text{بعض من كل} + \text{اسم معرفه} ]$$

$$[ \text{السمات الانعكاسية} ] = [ \text{اسم} + \text{حالة} + \dots ]$$

وتفسير النوع الأول أن كلمة « جنة » في السياق الذي وردت فيه قد وردت اسماً ، ذكراً ، مضافاً إلى أى داخل في علاقة من العلاقات الأربع داخل النظرية للمنتهى إلى مع اسم معرفه هو المضاف إليه .

وتفسير النوع الثاني أن السمات الملازمة لكلمة « جنة » تنتمي أو تنطلب من الكلمة الأخرى الراضية في الدخول في علاقة معها أن تكون حاملة لسمه الحيلة ، بما هي سمة ملازمة لها . فلو عدنا إلى السمات الملازمة لكلمة « جنة » لوجدنا أن السمة المجمعة لكل هذه السمات هي سمة الحيلة « + حيلة » . ولما كانت السمات الملازمة لـ « الرمد » تتميز بسمة الحلاك « + حلاك » أي « — حية » فإنها لا تستطع الاستجابة لخطابات السمات الملازمة لـ « + حيلة » .

وعند هذه النقطة نتوقف حدود الخطوة الثانية من خطوات البحث ، وتبدأ الخطوة الثالثة .

وهذه الخطوة هي خطوة البحث عن المعنى . فبعد تحديد العلاقة ، ونمجز الطبعي من النماذج ، نقوم بتحويلها لكشف قناع المعنى . ولما كان المعنى في شعر أدونيس مقعاً بشكل كثيف ، كان العمل على كشفه بحركة سريعة ضرباً من المحال . ولعل الخطر الحقيقي الذي داهم كثيرين من دارسي أدونيس هو أنهم واجهوا قضية المعنى في شعره بفرصيات وسلهمات إيديولوجية ، كان على هذا الشعر أن يفسر نفسه لقبوها . ونحن لا نستوقف هنا تلك الفرصيات والسلهمات التي اكتست طابع الولاء . فكلما النوعين من إيديولوجي وصوفي وقبوي وديني وملهي وذاتي وموضوعي ، وقع في غدة التسرع في فهم المعنى ، فلذا بلعنى لا يتكشف هؤلاء الدارسين على نص منظم وودوي ، ولكنه يوضع لهم من وقت إلى آخر من بعيد . إليم — في غاليهم — يستخرجون المعنى كأنهم يصيدونه أو يقتصرونه أو يثرون عليه صدقة .

ولكن ما يعني — في شعر أدونيس — ليس استكشاف المعنى أياً كان ، بل استكشاف البنية المولدة للمعنى ؛ لأننى الذى يولد كل المعانى ، ويؤدى إلى كل الاتجاهات . وبالوصول إلى هذه البنية المولدة يستطيع الأيديولوجي أن يجد تفسيره فيه كما يستطيع القوي والصوفي والمذهبي والذاتي والموضوعي . فالوصول إلى المعنى الكلى الذى يضم جميع الجزئيات قليل بأن يحدد مسار الجزئيات واتجاهها مرة أخرى .

والأمر بسيط ، فادونيس — في رأينا — لم يبن صورته الشعرية دفعة واحدة . وشعره ليس من ذلك النوع من الشعر الانسيابي المسترمل ،

الذى يلقى على السجبة أو يجري على الحائط . إن الصورة عنده مبنية بناء تدريجياً عكياً . وسواء تم هذا البناء نتيجة عمليات معقدة تنتمي إلى اللاشعور الإبداعي ، أو تم نتيجة عمليات عقلية رياضية استلهمت الأساليب الحديثة في تحويلات التاليفية والأشائية ، فإن النتيجة واحدة ، وهي أنه لكشف قناع المعنى في شعره لابد من معرفة صورته تدريجياً .

وهنا نضع بيننا على واحد من أهم المفاهيم البنيوية ، وهو مفهوم « التحولات » Transformations . ففي سلسلة من البحوث المنهجية الدقيقة راج « كلود ليفي ستروس C. L. Straus » ودرس أساطير الشعوب البدائية في أمريكا من أجل الكشف عن بنية العلاقات في داخلها للتمكن من فهمها . ولقد زودنا « ليفي ستروس » بعدة من المفاهيم والمصطلحات التي لا يمكن الدخول إلى ذلك إلا بتملكها والقبض عليها ، كما أنه هو نفسه لم يقتصر ميدان عمله وهو عاوى الرفاق ، بل لقد زود بتأجيل الأساليب الحديثة ومفاهيمها ، كما زود بالعدة الفنية التي تملكها الرياضيات الحديثة والمطلق الحديث .

فلماذا يعني مفهوم التحولات ؟

لقد قام « ليفي ستروس » بتحليل كل أسطورة من الأساطير الكثيرة التي درسها إلى الوحدات الأسطورية العنصرية « Mythème » — وهذا ما يتركنا بتحليل الجملة إلى مكوناتها العنصرية اعتماداً على الطريقة التوزيعية — ثم قارن بين مجموعات الأساطير التي تنتمي إلى شعوب بدائية مختلفة ، فبين له أن الوحدات المكونة لكل أسطورة يدخل بعضها مع بعض في علاقات تاليفية ، هي العلاقات نفسها القائمة بين وحدات الأسطورة المقابلة . وهذا يعني أن أى عنصر من عناصر الأسطورة الأولى يمكن أن يجد تحولاً للعنصر المقابل في الأسطورة الثانية . ولو أننا بادنا كل عناصر الأسطورة الأولى بكل عناصر الأسطورة الثانية لوجدنا أماناً العلاقة نفسها . فالعلاقات ثابتة بين العناصر ، أما التغير فهو عتريها . وما لبث إلا بمجموع هذه العلاقات الثابتة . هكذا تألى بنوية « ليفي ستروس » حلاً شاملاً لانتقاض الظاهري بين ثبات الشكل وتغير المحتوى .

وبالعودة إلى النقد الذى وجهه « ليفي ستروس » إلى « دراسة في شكل القصة »<sup>(٣٨)</sup> لـ « فلافير بروب » V. Propp ، نستطيع أن نعرز فهمنا لمفهوم التحولات عنده ، فعل الرمز من أن « ليفي ستروس » يعد « بروب » أباً للبنوية ، فإنه يدعبل إلى قابلية اختزال بعض الوظائف التي استكشفها بروب في مجها في وظيفة واحدة مرة أخرى .

ولكن العناصر التي ستبذلها منها لا توجد إلا في سلسلة العمليات النطقية واللغوية الإبداعية . هكذا تبدو التحولات عندما كأنها حركة عكسية بالقرارة مع التحولات عند «ليني ستروس» . ففي حين يبنى «ليني ستروس» حقوله الأثائية من معطيات متوافرة لديه ، تلجأ نحن إلى افتراض هذه المعطيات القرصاً لغوياً منطقياً متدرجاً . ولإنجاز ذلك أقوم بتحميل الصورة الشعرية للمعرضة أمامي إلى عناصرها الأساسية ؛ فهي سلسلة لغوية تشكل تركيباً . ثم أقوم ببناء السلاسل الأثائية لكل عنصر من عناصرها . واعتصم بأدع عناصر السلاسل الأثائية لبن سلاسل تأليافية [ أفنية ] جديدة ، على غرار السلسلة التأليافية الأصلية .

معنى هذا أنني أجري على عناصر الصورة الشعرية سلسلة من التحولات لكي أتفكك من وضعها للجأزي إلى وضعها المعادى ؛ وهذا الوضع الذي كانت عليه الكلمات قبل أن تشكل في صورة . وإذا يتكشف في قناع المعنى في الصورة ، أتابع عمليات الإبدال حتى تشمل تخلف العناصر التي تتم من غموض في داخل البسلة الشعرية .

إن تحويل الصلاة — تدريجاً — بين عنصرى الصورة الشعرية الأودونيسية من علاقة تناغرية ضدية إلى علاقة لينة كمثل بأن يوضع للمعنى في عرق الرزية .

ولقد اكتشفنا ونحن نقرأ شعر أدونيس أن الدلالة عنده مركبة ؛ فهي على المستوى النحوي تتألف من مكونين مباشرين يتجلبان أكثر ما يتجلبان في صيغة الإضالة ، مثل «جنة الرماح» و«زهرة الكيما» و«إقليم البرامح» . . إلخ .

ولهذا الدلالة دالماً ومطلوفاً . لما الدال فهو مجموع الأصوات والحروف للكونة (عنصرها) ، ولما الدلول فهو العلاقة بين مدلولي هذين العنصرين . وهذه العلاقة — مبدئياً — علاقة تناظر ينحى أن نبحت لها عن تماثلها . هذا إذا نظر إليها على أنها علاقة خاطئة ، تشبه تلك التي يركبها الطفل وتعبير عن عجزه عن امتلاك اللغة . فلذا ارتأينا أن العلاقة صحيحة إبداعياً ، كان لابد أن نبحت لها عن المستوى الذي ينحى فيه التناظر بين عنصرها .

في صورة «جنة الرماح» مثلاً ، نلاحظ أن هذا التركيب مشابهة سلسلة تأليافية مكونة من كلمتين . واعتدله ففني أقوم بابتزاع كل كلمة منها على حدة ، من أجل بناء سلسلتها الأثائية . ولما كانت كل كلمة مثل «فئة ensemble» (٢٥) من السمات المنوية المحددة ، فإن البحث عن كلمات لبناء السلسلة الأثائية ينطلق من البحث عن مجموعات من السمات المنوية التي يلتقي بعضها من بعض في علاقات تتداخل «intersection» . ذلك بأن ما نبحت عنه هو مجموعات من السمات المنوية ترتبط فيما بينها بعلاقات تتداخل . وبأنى ولوعنا على الكلمات التي تجسد هذه المجموعات ابتزاعاً للسلسلة الأثائية .

وبعد بناء السلسلتين الأثائيتين لكل من «جنة» و«رماح» أقوم ببناء سلاسل تأليافية جديدة على غرار السلسلة التأليافية الأصلية «جنة الرماح» . ويتم ذلك انطلاقاً من التأليف بين كل عنصر من عناصر السلسلة الأثائية الأولى وكل عنصر من عناصر السلسلة الأثائية الثانية . هكذا تشكل في نهاية الأمر عدد من السلاسل التأليافية يتناسب وعدد كلمات السلسلتين الأثائيتين . ثم أنظر في هذه

وبعد الوظيفة تظهر مرة أخرى في مراحل مختلفة من الحكاية ، بعد أن تكون قد وضعت لواحد أو أكثر من التحولات . من ذلك مثلاً وظيفة خروج البطل «Le depart» وعودته «Le retour» ؛ إذ يمكن أن يعدا — في رأي «ليني ستروس» — وظيفة واحدة هي وظيفة «الفرق» «Separation» للمسومة بالسلب أو الإيجاب . ومن ذلك أيضاً وظيفة «الانتهاك» «Violation» ، التي يمكن أن تعد مغلوب وظيفته «التحريم» «Prohibition» ؛ فهذا يجعل منها وظيفة واحدة . ومن ثم فإن الوظائف التي عزفها «بروب» وجمعها لا تشكل — في رأي «ليني ستروس» — أكثر من «مجموعة تحولات» «Groupe de transformations» وظيفتها واحدة . وبدلاً من نظام التعاقب الزمني السلي بعد أحد عناصر البنية عند «بروب» ، يشرح «ليني ستروس» نموذجاً «Modèle» لينة تتحدد بوصفها مجموعة من التحولات لعدد صغير من العناصر .

وتأخذ الترسيم «Schemas» التي توضح هذا النموذج شكل «ماتريسة» «Matrice» ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد أو ما يزيد . وهذا ما يقرب نظام العمليات البنيوية من جبر «Bool» . فالبنية للمولدة ذات شكل ثابت يرفض التعاقب الزمني . ولا يشكل تحرك الوظائف في داخلها أكثر من أحد أشكال تغيير مواصلها .

وهكذا فإن في وسعنا — انطلاقاً من مفهوم التحولات — أن نستكشف كل التغيرات التي تحربها أسطورة واحدة ، وأن نجعلها في بنية واحدة .

وفي داخل مجموعات الأساطير تسم التحولات الكثيرة المرور من أسطورة إلى أخرى . وهذا ما يفسر عجزنا للولعة الأولى عن ملاحظة القرابة بين هذه الأساطير . فالتحولات التي تسمح لنا مثلاً بالمرور من أساطير «المسل» في إقليم «Chaco» إلى أساطير «المسل» في إقليم «Guyane» (٢٦) هي التحولات من مسل إلى طريدة ، ومن ذكر إلى أنثى ، ومن نبيء إلى مطيرخ ، ومن قرين إلى حليف ، ومن معنى عرقى إلى معنى مجازى ، ومن أمثال إلى تأليافية ، ومن جاف إلى رطب ، ومن عال إلى منخفض ، ومن حيلة إلى موت (٢٧) .

ويطرح عما تقدم أن الكشف عن التحولات في بنية ما إنشاء يمر بالضرورة بطريق التحليل والإبدال . فتتجلى عناصر الظاهرة المدروسة ، ودراسة العلاقات داخلها — على مستوى السلسلة التأليافية — وإبدال الوحدات الصغرى للكونة لكل علاقة من علاقات هذه السلسلة بالوحدات المكونة للعلاقة المقابلة في السلسلة الأخرى ، كمثل ببناء حقول السلسلة الأثائية والوصول إلى النهاية إلى البنية الكلية .

فأين نحن من كل ذلك ؟

قبل كل شيء «نقول : إنه إذا كان «ليني ستروس» يعمل على نصوص «Corpus» معروفة ومحددة سلفاً ، فإذن نحن نعمل على نص واحد وحسب . وهنا تكمن الصعوبة . لقد بدا لنا أن أفضل طريقة لتسرية المعنى في شعر أدونيس هي طريقة الإبدال . لكن الإبدال الذي يطبقه «ليني ستروس» إنما يطبقه على نصوص معروضة أمام عينه على نحو يكف عن مغفلتها وإبدال عناصرها بعضها مع بعض . فلما نحن فئنا تقوم بالإبدال انطلاقاً من نص واحد هو الصورة الشعرية ؛ فنص الصورة الشعرية معروضة أمام أعيننا ،

طرق العلاقة من التحديد ؛ قلدي تناولنا لعناصر العلاقة زوجاً زوجاً ننظر في طرفيها ، فإذا كانت مفردتين حددنا العلاقة بينهما ، وإذا كانت مفردة من جهة وطفة من القدرات من جهة أخرى حددنا هذه العلاقة مبهمه حتى تتشكل عناصرها ، وهكذا .

ونشير هنا إلى أن العلاقة بين مفردة وطفة داخلية علاقة إسناد عرق ، ريثما تتشكل عناصر الفتح ويثبت العكس . وبقدر عرقية العلاقة خلو أحد طرفيها من التحديد .

ع = وترمز العين إلى المعنى العرقي للكلمة .

م = أما الميم فإنها ترمز إلى المعنى المجازي .

م + ع = وأما اجتماعها فإنه يرمز إلى اجتماع المعنيين ، المجازي والعرقي ، للكلمة .

م + م = وأما اجتماع اليمين فإنه يرمز إلى خلو الكلمة من المعنى العرقي وانفرادها بالمعنى المجازي . وهذه هي حالة الرموز .

ع + ع = وتتضمن هذه العلامة معنى « إبدأ » .

{ وأما هذه العلامة فإنها تنبئ أن العلاقة بين المتعصرين الموجودين في داخلها علاقة إسناد عرقى .

{ { وأما هذه العلامة المزدوجة فإنها ترمز إلى علاقة الإسناد المجازي .

ونتنتهز الفرصة مرة أخرى لنعلن أن المبدأ الذي نتطرق منه في النظر إلى العلاقة مبدأ بنوي ؛ فالعلاقة بنية ؛ وما يحدد البنية هو ارتباط عناصرها بعضها ببعض ، فإن طرأ على أحدها أى تغير انعكس التغير على العناصر الأخرى كافة . وهذا يعنى أننا ونحن نتقدم في الجملة الشعرية بحثاً عن العلاقات بين عناصرها ، فإننا - لدى عبورنا على علاقة مجازية - نترجع إلى الوراء لكي نسجل انعكاس هذه العلاقة المجازية على كل العلاقات العرفية السابقة لها . وهذا ما يجعل من « زهرة الكيمياء » محلاً متدرجاً من المجاز .

وأود - أخيراً - أن أشير إلى اكتشافى باستخدام مفهومى العلاقة العرفية والمجازية بعيداً عن تفصيلات البلاغة ومصطلحاتها ؛ فلفقد كان هذان المفهومان قادرين بمفردهما على غرض معركة المواجهة مع شعر أدونيس .

وستقوم الآن بإعراش المقطع الأول من « زهرة الكيمياء » - وهو المقطع الذى يحمل عنوان الفصيدة - لكي نتنتل إلى دراسته وتحليله . وستكتفى الآن بتقديم دواستنا للمقطع الأول .

السلاسل الجبلدية واحدة تلو الأخرى ، حتى إذا عثرت على واحدة أو أكثر من السلاسل التى لا تضارب بين عنصرها قبضت عليها ، لأنها كاشفة للمعنى . وأيا كان هذا المعنى فإن ما يمتنا هو إزالة التجمعة الفاصلة بين المتأخرين . فإذا انتقلنا من مستوى العلاقة بين عنصرين إلى مستوى العلاقة بين عناصر الجملة فالمقطع ، انكشف الضمائم بشكل أفضل . وإذا نحن تابعنا الرحلة في عالم الفصيدة حتى الديدان فالأعمال الشعرية الكاملة ، استطعنا - فيها يبدول - كشف القوانين المحدودة جداً لتلك العدد الهائل من الصور المنشورة في شعر أدونيس .

•

وقبل الانتقال إلى الديدان العمل لابد من أن نزيد للقرارى بعض الرموز التى رأينا استخدامها لتكون دليلاً له في متابعة القراءة . ولم يكن لجرمنا إلى الترميز بحثاً عن القرابة ولا شوقاً إلى « الموضة » ، ولكنه كان - ببساطة - سعياً وراء الاقتصاد .

مق = مقطع

ولما كانت الفصيدة مؤلفة من ثلاثة عشر مقطعاً فإننا نستخدم هذا الرمز ونضع على يساره رقم المقطع الشعرى الذى يتسنى إليه ، وذلك مثل مق (١) - مق (٢) - مق (٣) . . إلخ .

ج = جملة

وكل مقطع مكون من جملة أو مجموعة من الجمل . وما يحدد ذلك هو وجود النقطة أو غيابها - كما أسلفنا . فإذا كان المقطع مكوناً من أكثر من جملة وضمتنا على يسار الرمز [ ج ] الرقم الذى يشير إليها ، وذلك مثل : ج - ج - ج - ج - إلخ .

فإذا انقسمت الجملة الواحدة نفسها إلى عدد من الجمل التى لا تفصل بينها النقطة ، قسمنا هذه الجمل كذلك إلى ج - ج - ج - ج - ج - ج - ج - ج - إلخ .

س = سطر

ولقد قمنا بترقيم حقول الإعراب لكي تتمكن من الإحالة إليها عند اللزوم .

« ويرمز هذا السهم إلى الأمر بالكتابة . فهو يبدل عن العبارة » يكتب ثانية Se reecrit ؛ إنه في القواعد التوليدية جزء من التلميحات التى تتخذ شكل القوانين .

كما وأما الدائرة الخلفية المشطورة التى ترمز في الرياضيات إلى الفتح الخلفية و ensemble vide ؛ فإننا نستخدمها للدلالة على خلو أحد

- القطع الأول ذممة الكيمياء -  
الجلسة الأولى

١	ينبغي	أن	أسافر	( )	في	جدة	الـ	وماذا	ينبغي	أشجار	ها	الـ	خفية	من	الـ	ربما	الـ	خواتيم
٢	فعل مضارع	مصدرية ناصبة	مضارع منصوب	فاعل مفعول	جار	مجرد	أداة تعريف	كرة	مكان مضارع	مضارع إليه وهو مضارع	مضارع إليه	أداة تعريف	كرة	جار	أداة تعريف	كرة	أداة تعريف	كرة
٣	١١	١١	١١	١١	١١	١١	مضارع إليه	١١	١١	مضارع إليه موصوف	صفة	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١
٤	١١	١١	١١	١١	١١	١١	مجرد			مضارع إليه				جار ومجرور بمتعلقان				١١
٥	١١	١١	١١	١١	١١	١١	جار ومجرور متعلقان بالفاعل	أسافر		ظرف مكان متعلق بالفاعل	ظرف	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١
٦	١١	١١	١١	١١	١١	١١	ظرف							١١	١١	١١	١١	١١
٧	في تأويل مصدر في محل رفع فاعل																	
٨	جاء ابتدائية لا محل لها من الإعراب																	
٩	جاء استئنافية																	

مق ١٧ ب :

مق ١٧ أ :

• السهم يشير إلى أن البداية ستكون في بنية الجداول في الصفحة التالية .

و	الـ	مأس	و	الـ	جزء	الـ	ذهبية
عاطف	أداة تعريف	نكرة	عاطف	أداة تعريف	نكرة	أداة تعريف	نكرة
..	معطوف على ما قبله	..	..	معطوف على ما قبله موصوف	صفة		
..	..	..	..	معطوف			
..				معطوف على المبتدأ			
				مؤخر			
				..			
				لا محل لها من الإعراب			

.. المقطع الأول وزهرة الكيمياء -  
الجملة الثانية

١	ينفي	أن	أسافر	( )	في	الـ	جوع	( )	في	الـ
٢	فصل مضارع	مصدرية ناصبية	مضارع متصوب	فاعل مستتر	جار	أداة تعريف	نكرة		جار	أداة تعريف
٣	..	..	..	..	..	..	مسجود	..	..	مجرور
٤	..	..	..	..	..	..	جار ومجرور متعلق بأسافر	حرف عطف مقدر	..	جار ومجرور معطوفان ما قبله
٥	..	..	..	..	..	..	جار ومجرور متعلقان بأسافر			
٦	..	..	..	..	..	..	ظرف			
٧	..						في تأويل مصدر في محل رفع فاعل			
٨	..									
٩							جملة ابتدائية لا محل لها من الإعراب			



[illegible]







مبتدأ مؤخر ← مبتدأ + صفة (س٤)

{  
مبتدأ ← ∅  
صفة ← القديمة

مبتدأ ← مبتدأ مضاف + مضاف إليه (س٣)

{  
مبتدأ مضاف ← زهرة  
مضاف إليه ← الكيمياء  
مبتدأ ← زهرة ← ع م ← إشراقه (س٣٧)  
الكيمياء ← ع م ← التحول (س٣٧)

{  
مبتدأ ← ع م  
صفة ← القديمة

ونعيد الآن كتابة الجملة الشعرية :

في الشفاء اليتيمة / في ظلها الجريح / زهرة الكيمياء القديمة  
في الكلمات الجديدة فيها عروثة / إشراقه التحولات الأزلية  
في الكلمات الجديدة للحروثة

ولما كانت الجملة تتكون أساساً من جار ومجرور متعلقين بخبر مقدم معلوف ومبتدأ مؤخر ، فإذنا سنعيد كتابة الجملة واضعين في الحسبان تقدير الجبر ، على النحو الآتي :

« إشراقه التحولات الأزلية ، تطلع من الكلمات الجديدة للحروثة »

لما الآن فإذنا - حرصاً منا على تجميع مضمون « الحرق » و « اللعنة » اللذين لم يتحددا بامتثالهما الضيق إلى سياتهما - سنقوم بمحاولة تجميعهما من خلال إبدال عناصر الجملتين الرئيسيتين للمقطع بعضها ببعض :

في الحريق / نفاثس نزول العنة  
في الكلمات الجديدة للحروثة / إشراقه التحولات الأزلية  
جار ومجرور متعلقان / مبتدأ مؤخر  
بخبر مقدم معلوف

جملة استئنافية

أن الحريق يتحدد بتجاوز مفهومي الجبر والشر ، كما أنه يتحدد بحرق الكلمات القديمة وانتصار الكلمات الجديدة .

{  
جار ← في  
مجرور ← ∅  
مجرور ← مجرور + صفة

{  
مجرور ← الشفاء  
صفة ← اليتيمة  
الشفاء ← ع م ← الكلمات  
اليتيمة ← ع م ← للجنة الجلود

{  
جار ← في  
مجرور ← ع م  
جار ومجرور معطوفان على ما قبلها ← جار + مجرور (س٤)

{  
جار ← في  
مجرور ← ∅

مجرور ← مجرور + صفة (س٣)

مجرور ← ∅

صفة ← الجريح ∅

مجرور ← مجرور مضاف + ضمير مضاف إليه (س٣)

{  
مجرور مضاف ← ظل  
ضمير مضاف إليه ← ما ← الشفاء اليتيمة ← ع م  
ظل ← ع م ← نص (س٣٧)

{  
مجرور ← ع م  
صفة ← الجريح  
الجريح ← ع م ← المحروث (س٣٧)

{  
جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم ← ع م  
جار ومجرور معطوفان على ما قبلها ← ع م

١ ج ينفي / طلب الحريق  
٢ ج ينفي / تجاوز مفهومي الجبر والشر طلباً للخشب  
وينفي / طلب ويلوغ اقتصار الكلمات الجديدة  
لعل / فاعل

إن السلسلة الأمتالية التي يتكون منها حقل الفاعل تعني إمكانية إبدال أية سلسلة تالية في داخله مع السلسلة الأخرى . وهذا يعني

هكذا يتحدد للقطع الأول من «زهرة الكيمياء» حرقاً للكلمات القديمة ، وحرقاً للكلمات الجديدة التي تنشئ عن إشراقة التحولات ، تجاوزاً للفصل بين المتناقضات ، وتأسيساً لمفهوم جديد . فلكي تنحصر لغة الثابت والجمود لابد من التخلي عن المفاهيم البالية ، واعتناق مفهوم التحولات الذي تشهد الحياة على أنه سنة الحياة .

وأما عن مضمون اللغة فإن إمكانية إبدال الضمائر التي تزيد اللغة بإشراقة التحولات الألفية تمنى أن اللغة تفيض التحولات . وما تفيض التحولات إن لم يكن الثبات ؟ هذا من جهة . ومن جهة ثانية فقد اتضح لنا من قبل أن اللغة مغم شاملاً يصيب الإنسان والأرض والحجران . ولما كان تفيض المغم هو الحائق فإن إشراقة التحولات هي إشراقة الحائق .

#### أطرواش

- (١) وأمل غير مهاد هذه القصيدة عبارة « الفري » التي تصورها : « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة » . الأعمال الشعرية الكاملة ، أندريس ، دار الموهبة ، بيروت ، المجلد الثاني - ط ١٩٧١ .
- (٢) وهذا لا يعني عطاء التحديد الذي شجب إليه الدكتور إسماحيل ، بل قد كان محاميداً يطلّق من ترجمه موسيقى ، في حين يطلّق محمّداً من ترجمه إبراهيمي . انظر : « الشعر المرئي للمعاصر : قضايا وقراءات ، الألفية والحضرة » دار المعرفة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ١٩٧٢ ، ص ١٠٨ - ١١٢ .
- (٣) إلا إذا تعلق بلغة اللجاز ، وهذا ما يكون قد خرجنا من ميدان النص الشعري .
- (٤) دلائل الإيهام في علم المعاني ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٧٣ - ٧٤ . تحقيق السيد محمد رشيد رضا .
- (٥) ولقد اعترفتنا بنسج نتيج هذه الطريقة في الإهراق فبقينا رديسين : الأولى تتعلّق بنية النص المرئي ، فمن المعروف أن النص المرئي يبنى على أساس الجملتين الفعلية والاسمية . وثانية تتعلّق من إمكانية إرجاع إحدى هاتين الجملتين إلى الأخرى بحيث يمكن توليد النص اصطلاحاً من الجملة الأصل . والثالثة تخصّ الجملة الفعلية التي يؤسّسها لها مصدر . فكل يصنع في مثل هذه الحالة إيهام المفعول والفعل في حلبة واحدة ؟ لقد فضّلنا - مدنيلاً - أن نتفرد قلعاً التسليب الزوجي ، وأن نضع الفصل والفاعل والمفعول في حلبة واحدة ، وبها يقدم المختصون إجابة شافية .
- (٦) انظر من أجل ذلك :
- (٧) « مفتي الديب من كتب الأعراب » لابن هشام الأصمري ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ط ٣ ، ص ٢٧٢ تحقيق الدكتور . مقرون للبارك ومحمد علي حد الله ، ومراجعة سعيد الأمان .
- (٨) « النص الوالي » ، عباس حسن ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط ١٩٧٥ ، ج ٢ ، ص ٢٢٣ .
- (٩) وليس في ذلك تنافس مع ما ذكرناه آنفاً من رفض التوزيعية للمعنى ، فهي
- ترفضه في بداية التحليل ثم تعترف به في النهاية .
- (٨) انتميق النظر في « التوزيعية » و« التحليل إلى مكونات مباشرة » انظر : L. Bloomfield, Language, ed. Holt, New York, 1933, trad. Francaise 1970.
- Z. Harris, Methods in Structural Linguistics, The University of Chicago Press, 1951.
- Ch. F. Hockett, A Course in Modern Linguistics, New York, Mac-Millan.
- H. A. Gleason, Introduction à la linguistique, trad. Francaise, Larousse, Paris 1969, voir pp. 105-121.
- تشير النقاط الثلاث إلى عدم اكتمال التحليل إلى سمات معينة في المثال . وتشير إشارة الزيادة إلى حضور السمة الممنوعة في كلمتها ، أما إشارة النقصان فلها تشير إلى غياب السمة الممنوعة عن كلمتها .
- (١٠) « أساس البلاغة » والزحشرى ، دار بيروت ودار صادر ، ١٩٨٤ .
- (١١) لغة اللغة وسر العربية ، ط ٢ ، ١٩٥٤ ، مطبعة الباب الحلي بمصر ، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإياري وعبد الحفيظ شلي .
- (١٢) « أسرار البلاغة في علم البيان » ، عبد القادر المرحباني ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٣٢ - ٣٧ .
- (١٣) Jean Cohen, Structure du langage Poétique, ed. Flammarion, Paris, 1966.
- (١٤) O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, ed. Seuil, Paris, 1972, p. 350.
- (١٥) Gerard Genette, Figures I, ed. Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1966, p. 209.
- (١٦) انتميق ذلك انظر :
- N. Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge,

والخفية، مستندة إلى كلمة أجزاء وكلمة وأجزاء، ومستندة إلى « التجميع »، ولما كان التجميع مستنداً إلى « الحريق »، فإن كلمة « الحريق » هي الكلمة الثابتة التي تتكويك حولها مكونات الطرف .  
وبذا تصبح الجملة : ينشئ رازك أسافر / الحريق .  
وما أن القتل « أسافر » يصلى إلى حرف الجذر « إلى » فإن الجملة تصبح : ينشئ أن أسافر إلى الحريق . وأسافر إلى الحريق يعنى طلبه بحيث تصبح الجملة : ينشئ طلب الحريق .

(٢٩) وبذلك لأنا ما زلنا في الجملة نفسها التي اكتشفنا أن الرمز فيها ع .

(٣٠) في الأسطورة اليونانية أن اللمة لا تزول عن علكة « Polens » حتى يعود شبح « Parion » على زورق مصحوباً بالجزءة الخفية . وكان حمل « Jason » ليستبد العرش من عنه « Pélias » أن يحصل حل الجزءة الخفية فيخلصه ويختره من اللمة التي حلت به . وما يهتيا من الأمر أن يحصل حل الجزءة الخفية أمر غاية في الصعوبة ، ولكنه غير محال ، فمثل الرغم من وجودها داخل غابة ملتزمة ، مملطة حل شجرة ، يحرسها في الليل وقهار تبين خلافه متعل على آفة حلقية ، تكون « Jason » من استنباطها والمرة إلى وفده ظفرا . وما يهتيا أيضا ارتباط زبدان الوطن وإبطال اللمة بالجزءة الخفية . هذا حل مستوى الأسطورة ، فاما حل مستوى البحث العلمي فقد أثبتت الباحثة الفرنسية الشهيرة « ماري ديكلور » M. Delcourt للحضنة بالأساطير اليونانية ، لدى تحليلها للأسطورة « أوبوب » أن اللمة التي درج للفرجود على أن يمدوها وبها ويحلمها هي في الحقيقة عظم شامل يغطي حل الأرض والإنسان والحواير . وما استطاعت الإطمان أن تلده جاء من الأوقات أو للشعوب . لذا كرنا الربط بين مستوى الأسطورة والبحث العلمي من جهة ، ومستوى القصيدة من جهة أخرى كان لنا أن نقول إن كونوس في سبيله للحصول على الجزءة الخفية إما يسعى إلى موهبته علم وثقوة لا تستطيع تحميد مجاهدا إلا . انظر :

- R. Graves, Les Mythes Grecs, trad. en Française : s par M. Hafot, ed. Payot 1967., pp. 450-480.
- M. Delcourt, Sterilites Mythes et Naisances Mythologiques, ed. Faculté de Philosophie et E. Droc, Liège-Paris 1938.

(٣١) القاسم المشترك بين معنى الجذر - مصحوبا - هو التصلب . والتصلب ان يتحد بفعله ، وفده هو الكمال ، والكمال هو الخير . والخير فده الشعر . وهذا ما يوصلنا إلى إيدال مفرد الجرع والفرد بالشر والخير . ولما كان الفرد هو الجيدال ، والجيدال هو الخير ، فإن إيدال الفرد بالخير أمر مشروع . أما الوصول إلى تجاوز الفصل بين مفهوم الشر والخير فإنه تابع من أن الجمع أساسا بين التقيمين يعنى تجاوز التناقض بينهما ويجوزها بمد ذلك .

(٣٢) في التجميع أن الكلمة بنت الشفة .

(٣٣) التيمم لغة تفقد الأب من الإنسان والأم من الحيوان ، أي تفقد الشخص الذي يتحد به ويستب إليه .

(٣٤) قوس النصر من المثلث المعلقة لكلمة قوس .

(٣٥) لما كتبت الأستراحة تعجب السفر ، فلما تمت نقاشا له ، فالسفر طلب لشيء ، والأستراحة بالجزءة هذا الشيء . ومن هنا يأتى الربط بينها . ولقد تم هذا الربط بمد إيدال السفر بالطلب ، وإيدال الأستراحة بالسفر ، بناءا لسلطة تلقائية جديدة .

(٣٦) القل من كل شيء ، فشيء ، وهذا يعنى نفسه .

(٣٧) في التجميع أن « جرح الشيء » تعنى « شق في بطنه شفا » وفق الأرض حرقها . ومن هنا يتم الانتقال من الجرح إلى للحرق .

(٣٨) زهر الورد : لثمرق وتلافا .

(٣٩) الكيمياء علم يعرف بطرق سلب الخواص من الجواهر المعدنية وجلب خاصة جديدة إليها ، ولا سيما تحويلها إلى ذهب .

the M. I. T. Press, 1965.

- J. J. Katz & J. A. Fodor, The Structure of Semantic Theory, Language 39, 1963.

(١٧) المعاجم التي اعتمدنا عليها لبناء هذا النموذج هي :

(أ) - « لسان العرب » ، « دار صادر وفار بيروت » ، ١٩٦٨ .

(ب) - « أساس البلاغة » ، للزحشرى . المصدر السابق .

(ج) - « المعجم الوسيط » ، تأليف مجموعة من الأساقفة ، دار الفكر « دون ذكر مكان وتاريخ الطباعة .

(١٨) يقول « لسان العرب » إن اجبة يستأن دون دخل وشجر ، أو يستأن دون دخل وعشب ، ولذا وضعت هذه العناصر الثلاثة بشكل مستقل لإمكانية إيدالها بسمة واحدة هي « يستأن » . فهذه العناصر تزعج حل أنها سمة واحدة .

(١٩) حل ألا يكون هذا الاسم وصفا مضافا إلى مصوله . لأن كان كذلك خرجنا من الإضافة المعنوية التي هي الأصل ، إلى الإضافة اللفظية التي لا تزيد تعريفا ولا تحميها .

(٢٠) نحن لا نلحى تقديم قائمة شاملة لملامح الإضافة ، لأن ذلك يستدعي وضع قواعد توليدية وتحويولة لكل حالات الشعر العربي . ونقضى ما ندعيه هنا هو تقديم نموذج بسيط ومصور .

(٢١) توصل « دوشوسكى » إلى وضع عشرين قاعدة تشمل قواعد اللغة الإنجليزية كالة .

(٢٢) أنجز الشكلاكي الروسي الكبير « فلاديمير بروب » في عام ١٩٢٨ كتابه الشهير « دراسة في شكل الحكاية الشعبية » ، وتتألف فيه بالدرس والتحليل عدة مئات من قصص المصالح البسالة لدى شعوب الاتحاد السوفيتي . ولقد توصل « بروب » إلى بعض النتائج المهمة التي أثبتت خلالها فيما بعد حل عمل الحركة التلقائية والتلقائية والفكرية في العالم المعاصر . ومن هذه النتائج : (أ) - أن هناك وظائف « Fonctions » ثابتة لا يمكن لأية حكاية مهما بلغت من الطول أن تتعداها .

(ب) - أنه إذا أصبحت بعض الوظائف من هذه الحكاية أو تلك فإن ترتيبها لا يمكن أن يتغير على ألى ، فالترتيب الزمى تنحصر له جميع الحكايات المصبة بلا استثناء .

(ج) - أن هذه القرائن الكونية الشاملة لـ « Lote universelles » لا تنطبق وحسب على حكايات المصالح في الاتحاد السوفيتي ، ولكنها تنطبق على هذا الجنس الأدبي عند الشعوب كافة ، وما يتغير هو الأساء والمحتويات ، فاما الوظائف وتماثلها فلها ثابتة راسخة .

- V. Propp, Morphologie du conte, ed. Seuil, Coll. Points, Paris 1965-1970.

(٢٣) كلاهما من أكاليما أمريكا اللاتينية .

(٢٤) لتصحيح النظر في مفهوم التحولات عند « ليلي ستروس » نحيل إلى سلسلة دراساته عن الأساطير .

- Mythologues I, Le cru et le cuit, 6d. Plon, Paris 1964.

- Mythologues II, Du miel aux cendres, ed. Plon, Paris 1966.

- Mythologues III, L'origine des manieres de table, Plon, Paris 1968.

- Mythologues VI, L'Homme nm, ed. Plon, Paris 1971.

(٢٥) وبذلك يلمح إلى تلميح إلى انبساط الحديث علم الكلمة .

(٢٦) بعد أن نحدد المجزوء واتضح أن العلاقة بين عنصر « جنة » و « رمان » علاقة جازية فلقد تحولت العلاقة بين الجذر والمجزوء من طبيعة إلى غير طبيعة ، أي من معرفة إلى مجازية .

(٢٧) لقد اتسحت العلاقة غير الطبيعية بين الجذر والمجزوء على الفعل لأنها متصلةان به .

(٢٨) « يا يمتلق بالظرف الذي هو مجزوء بالجرين والجرين مجزوء تحول : لا كتبت كلمة

صلى من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	عنوان العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	مناهج النقد الأدبي - الجزء الأول
٣	١	٣	مناهج النقد الأدبي - الجزء الثاني
٤	١	٤	قضايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	للمسرح : اتجاهاته وقضاياها
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي - الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي - الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن - الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن - الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحداثة - الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحداثة - الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيديولوجيا - الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيديولوجيا - الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي - الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي - الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الثاني
٢٥	٧	١ + ٢	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٣ + ٤	قضايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	١ + ٢	دراسات في النقد التطبيقي



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

في مكتباتها



- بالقاهرة
- ٣٦ شارع شريفت . ٧٥٩٦١٢
  - ١٩ شارع ٢٦ بوليوت : ٧٤٨٤٣٩
  - ٥ ميدان عسراوت : ٧٤٠٠٧٥
  - ٢٢ شارع الجمهوريةت : ٩١٤٢٢٣
  - ١٣ شارع المستديانت : ٥٤٦٧٧٤
  - الباب الأصغر بالحيزت : ٩١٣٤٤٧

- والخافظات
- دمشور شارع عبد السلام الخاظلت ٦٢٠٥
  - طنطا - ميدان الساعةت : ٢٥٩٤
  - المحلة الكبرى - ميدان المظنت : ٤٣٧٧
  - المنصورة ٥ شارع الشورقت : ٦٧١٩
  - الجيزة - ١ ميدان الجيزقت : ٧٢١٣١١
  - المنيا - شارع ابن خبيصت : ٤٤٥٤
  - أسيوط - شارع الجمهوريت : ٢٠٣٢
  - أسوان - السوق السيات : ٢٩٣٠

الإسكندرية ٤٩ شارع سعد زغلول تليفون : ٢٢٩٢٥

المركز الدولي للكتاب

٣. شارع ٢٦ بوليوت بالقاهرة ت : ٧٤٧٥٤٨



# إنتاج ما أنتج

## مقدمة نظرية

### ودراسة تطبيقية

#### مالك المطلب

قبل أن يشتبك القارئ مع هذا النوع من الدراسات ، أهمي الدراسات التي تبحث في أدبية الأدب ، لا تلك التي تختص في مقارباته ، أجد من الضرورة المصاحبة لهذا المقام أن أعرض لقطعتين ، قبل الدراسة التطبيقية : الأولى خاصة ، في علاقتها بمحور هذه الدراسة « تحديث النقد » ، والأخرى عامة في علاقتها بالأدب .

المشروع الحدائي ، لا يزودنا بغطاء أرواقنا فحسب ، بل إنه يعيد « التوازن » إلى عملية التفكير ذاتها .

وسوف نلاحظ شيء من التفصيل في النقطة الثانية من هذا البحث أن الدراسات التطبيقية ، متسلحة بالمناهج النقدية الحديثة ، تعمل بشروط غير زمنية ! إنها تراو جميع النصوص وتعمل في نص لا يتقد . إنها تعبر فضاء النص عبورا فوضويا متظليا ، من السباب حتى أي قذيب ، ومن القمامة حتى نص البياض !

إن للدراسات التطبيقية العربية تنزع لإثبات فرضياتها إلى العمل في أية زمنية كانت . ولهذا نرى ، بل أصبح واقعا ، أن النقد العربي الحديث يمتلك الآن أرضا حرة ، يقيم عليها قاعدة بنائه . غير أن هذه « القاعدة » إذا لم تتسع فلنأبى عرضة للانهيار بفعل التقاليد الملوكية السائدة . وعلى هذا ستحاول هذه الدراسة التطبيقية ، وهي تشغل بغير موضوعها ، الإسهام في القراءة الكلية ، بغية الوصول إلى قواعد الأدبية العربية ، ومن ثم إلى روحها .

معلم هذا الخطأ ، الذي يبذلنا بسيطا ، غير لائق للنظر ، هو ذاته الذي يبذل للدراسات التراثية الراقية ، ومؤرخي الأدب ، معقدا وحيثا . هذا المعلم هو : الاكتفاء بالذات ، فخطاب الأدب خطاب مكتف بذاته ، له من المقروءات الداخلي ما يجعله وجودا ، لا انكساراً ، قسباً للواقع ، وليس قسباً منه ، في حين تتجمع الخطابات الأخرى في أجزاء متضادة من الواقع . وهذا « الوسم » البسيط للمعد للخطاب الأدبي هو أسه الأول .

التحليل ووجهته :

إن تحديث النقد ، وهذه الدراسة تنتمي إليه ، يعني إعلان الاختلاف مع النقد القديم . غير أن الاختلاف بذاته أصبح موضوعة النقد العربي ، لا ذاك النقد المنشغل بتحديث أطروحاته فحسب ، بل ذاك النقد الشارح « نقد الدردشة »<sup>(١)</sup> كما يسميه رولان بارت . وبعبارة أخرى صار الاختلاف بين من يريد - جعلها أو متجاهلا - أن يسلب الأدب أصيبيته ، ومن يريد أن يقرر أن « الأدبية » هي وليس غيرها صلب عملنا في الأدب - أقول صار « الاختلاف » الدائم يزيد نقد « الدردشة » بمسوخ استمراره ، ويصقله ، من ثم ، نقدا مشروحا ، لأنه هو الذي يبطئ جهاز الإرسال في تلك الموضوعة النقدية .

وإذا كان « الخلاف » هو أحد قوتين الحيلة الإنسانية الأساسية ، لأنه يعني « الآخر » ، فإنه لم يعد عنلنا سوى « محاوره » من ثم ، تقع في الطريق إلى الأدب وليس فيه . من هنا يعمل إعلان الخلاف في الجانب الآخر من تحديث النقد ، بعد أن كان أول حركة تدت عنه . فما دام الخلاف يقع خارج الأدب فإنه يلائم أطروحات النقد القديم ، لأن ذلك النقد يعمل هو كذلك خارج الأدب ، وتلك مغارقة ! أن يصبح الخلاف هو أقصى ما يريده متن الدردشة ، حتى يتحول النقد الحديث عن غايته ، أي إنتاج ما أنتج ، إلى رد مفاهيم مردودة أصلا . ولهذا تنبني إعادة إعلان الخلاف وفقا لتصوير آخر ، وأن يتم ذلك إلا بملة بمادة النقد الحديث : إنتاج ما أنتج ، أي ينبغي لنا أن نؤكد دائما النزوع التطبيقي .

إن حاجتنا إلى التطبيق في آتنا للتفندي ، هذا الذي يتطلب فيه

جسم واحد : قلباً مشغلاً بتزيين « الواقع » ، وقطعاً منشغلاً بتزيين ما وراء هذه الواقع .

لا يوجد « حب » إذن ذو رؤية أو واقعية أو فوق واقعية ، سواء أكان منشغلاً بالقلق الإنسان ( شكسبير ) ، أو بالوجود الدمي أو للمنتع الموجود ( السياب ) ، أو بيرتلك ( برغبر ) ، أو بالهتان الأنثوي ( سليمان السحر ) ، أو بتوسيع ( ماركيز ) .

إن الأدب هو انتقال من ( التجسسية ) إلى ( اللغفة ) ، ومن ( المادى ) إلى ( العجيب ) . هو انتقال عايرى إلى ما لا يرى ، وإلا أصبح فكراً ، أو قل تواصل . والمتنصوص السورالية أو الاجتماعية تنتمى إلى الأدب إذا انطوت على ما يجعلها ألبا وليس كونها تنتمى قِلاً إلى هذه الرؤية أو تلك الرؤيا السورالية والاجتماعية ( وما سمى بالحركات الأدبية الأخرى تفرع لها ) ، فالأدب ليس رؤياً ، إنه نص رؤى بوى بالضرورة .

إلى أى مدى نصل برفضنا إجابة الأدب في غير الواقع ؟ ألى القطعة بين الأدب والواقع ؟ ألى جعل « الأدب » لعبة شكلانية ، لعبة تدبر ظهرها للأنسان ؟

والجواب يسير . فإذا كان دمج الأدب بالواقع محالاً ، لأنه يقضى على أدبيته التى هى جوهره وهرضه . فإن القطعية بين الأدب والواقع محال آخر ، لأنه نوع من أنواع « الوهم » الذى لا يمكن إنتاجه .

لكل هذا لا يسى مفهوم الاكثافه الذاتى الى القطعية بين الأدب والواقع ، بل الى تعين الأدب بالنسبة للواقع . وفي هذا التعين تبدو واضحة الأصرة المحمية بينهما ؛ فمن جهة يصعب « الواقع » محور للدار الأدب ، ويصعب « الأدب » جرماً علواً قائماً بذاته ، من جهة أخرى . ولا شك أننا لا نأقروا بالبدون « الواقع » ، ولكننا نستطيع تصور واقع بدون أدب . ومن ثم فإن الخطاب الأدبى المكتفى بذاته ، يعنى خطاباً لا يستنقل عن الواقع ، أو يتفكر عنه ، أو يتسلط عليه ، بل يعنى أن يكف الواقع عن بثائه من وجهة نظر واقعية ، ليعود الخطاب بعد ذلك إلى « الواقع » عن طريق القراءة ، ليحدث فيه التغيرات التى لا عهد له بها . هذه العلاقة الجدلية بين خطاب الأدب والواقع هى صلب عملية النقد الأدبى الحديث ، وعروة مناهجه ، التى تحاول الوصول إلى « نموذج » فلك الخطاب ؛ إلى قواعد المحدودة .

لقد حاولت « الواقعية » الوصول إلى منتصف الطريق مع الأدبية ، فقامت بمصادرة معتقداتها « الأدبية » القديمة لتعلن تاريخ السلسلة (واقعية) بدلاً من واقعية ( ) ، من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية النقدية إلى الواقعية الجديدة إلى واقعية بلا ضفاف ، حتى آخر حقلية : البتالية التكنوقراطية ، التى رفعت بإزاء « الأدبية » شعار : « سوسيو- أدبية » .

غير أن كل هذا التحول لم يأت بجديد ، فقد ظللنا نبحث في « الرواية » التى اختارها تكسينية « جولدمان »<sup>(٣)</sup> عن الأبنية الاجتماعية المتحركة ؛ كأننا نعود من حيث بدأنا : الأدب هو انعكاس لحركة المجتمع في أبنيته الخفية ، بعد أن كان انعكاساً مباشراً لحركته في السطح .

وبناء على ما تقدم ، سنعود نحن المتعينين بتحديث النقد إلى كونينا الوفى ، لنقر- بالعلم واليقين- أنه الكوكب الوحيد ، الذى ينظر

إننا لا نتناول : هل النقد الأدبى معرفة أم موقف ؟ حكم أم تحليل ، حتى نزول إلى تلك النقطة التى تفصل بين الأدب والواقع .

إن « المنهج » ، وهو في نهاية المطاف رؤية متخلفة سابقة ، يطبع أدواته إما بطابع معلم الاكثافه الذاتى هذا ، أو بطابع التوعية . هل الأدب خطاب قائم بذاته أو هو خطاب التاريخ ، أو خطاب الفكر ، أو النفس ... إلخ . في بعد جالى ؟

ولتوسيع قليلاً في هذه النقطة ، فنخصص موقع ثلاثة خطابات من الأدب : هى الخطاب الأسطوري ، والخطاب الرومانسى ، والخطاب السورىالى ، في محاولة لجلالة مفهوم الاكثافه الذاتى .

فإذا كانت « الأسطورة » ليست سوى تفسير عن إشباع رغبات البدائى الفكرية<sup>(٤)</sup> ، توازى إشباع حاجاته الحيوانية ، من الطعام مثلاً ، حتى تصبح مزوجيات النىء والشوى ، أو للشوى والمطبخ ، توازى مزوجيات المرأة الحامل ، والمرأة التى تحمل ولدها<sup>(٥)</sup> . إذا كانت الأسطورة كذلك ، فإنها لا تعد سوى إشهار لنظام الحياة الأول ، يتخذ طابع ذلك النظام . ويمارة أخرى تصبح « لغة » تنتجها قواعد التبادل الاجتماعى . وهى من ثم تمثل الخطاب الفكرى للإنسان الأول . أما في الأدب فإن ( اللغة ) لا تصدر عن قواعد التبادل ، بل تصدر عن قواعد « النص » ذاته ؛ فمن حين يراعى لغة التواصل ( نظاماً من الخلفيات )<sup>(٦)</sup> ، تضع بإزاء لغة النص الأدبى ، نظاماً من الترافقات « بوساطة » الاستعارة . وهكذا تصبح الإتنولوجيا دليل الأسطورة . ويصبح النقد دليل النص الأدبى .

تعد الأسطورة تفسيراً في الخطاب الاجتماعى ؛ أى خطاباً في خطاب الواقع ؛ خطاباً من لحم ودم . أما ملامح الأدبية في الأسطورة فليست إلا نتائجها عرضياً للتركيب الحكائى فيها .

فإذا انتقلنا إلى الخطاب الرومانسى وجدنا ، على نحو أيسر ، أن آليات هذا الخطاب ، تصدر برمتها عن مبدأ « المراتبة » للشهر ، حيث الأدب مرتبة للمجتمع ا

إن الهجرة الرومانسية بشعبها المكائن والطبيعة والزمان والحلم ، « المقابلين » للصناعة و « البقعة » ، لم تكن بلحية حال هجرة أدبية ، أو تحولاً أدبياً ، بل كانت هجرة واقعية ؛ غير أن النزعة التاريخية مكنت هذه الحركة من أن تصبح أساس الثورات الأدبية . لقد أصبحت الرومانسية محمياً من « الكلمات الخاصة » التى تعد ، هى والموضوعات في عرف النقد القديم ، للمبرتين عن أدبية الأدب . ولم يكن معجم كهذا سوى ترميز لأشياء الواقع ، وتحولاته آنذاك ، حتى ليصبح القول إنها حركة استبدلت ، تحت ضغط الواقع ، موضوعات بأخرى ، وكلمات بأخرى . والأدب ، عبر معلم الاكثافه الذاتى ، خطاب بلا كلمات ولا موضوعات ، أو قل هو خطاب يتب كلماته ، ويغرب موضوعاته . أما الخطاب السورىالى فقد استعار شفرة اللا وعى التى هى جزء من الجهل النفسى<sup>(٧)</sup> ، وأعلن من ثم أدبيته .

لقد تجاهلت المدرسة السورىالية لحظة الوعى كما تجاهل الأدب الاجتماعى لحظة اللا وعى . كلا الاتجاهين السورىالى والاجتماعى يضع كاريكاتير تحت جلد الواقع ويكتب ، والفرق بينهما أن الأول يدبر ظهور للواقع والثانى يخلق فيه . إنهما ، هذا ، يكونان قطعى

أنتجت التي استخدمها<sup>(١٠)</sup> عن تلبسه شخصيات المسيح وإيوب وعوليس ، في حين لم يبحث في قواعد عمل تلك الأتمة عبر ثنائية الوجه والقناع . وكما نلاحظ فإن الخط الذي يفرق بينهما دقيق ووحى ، ولكنه يمثل وجود الرسالة اللاوعاء والرسالة الشعرية .

ونود في هذه الدراسة أن نعود ونستغل النص السياقي لعلنا ننتهي إلى قواعد عمله ، بالقبض على نواته الشعرية ، ومن ثم إدراكها . ليس التقيد معرفة أدبية ؟

ما حصلت عليه في دراستي الاحصائية للغوية الشافقة للمسياب والبياني ونازك<sup>(١١)</sup> هو النتيجة الآتية :

يعمل المسياب في نطق وجود ناقص ، أو وجود غير موجود ، أو بعبارة أخرى فإن هذا الشيء نفسه الموجود بالفعل يجب أن يكون موجوداً<sup>(١٢)</sup> . في ثنائية التحليل اللغوية العربية ( أي داخل مكون الشرط والجواب ) نجد نقاط الانتشار عند المسياب تصدر عن أدنى الامتناع والوجود « لو » و « لولا » ، في حين تصدر عند البياني عن أداة الربط المجرد « عندما » . أما نازك : فتجته بنا إلى تناص ترائي عبر « إن » أم الشرط في العربية<sup>(١٣)</sup> .

فلذا وضعتنا الخطاطة الآتية :

المسياب	لولا
البياني	عندما
نازك	إن

استطعنا بالفرض أن نخترل النص الشعري للمسياب ونازك والبياني ( ما يقارب « مجموعة شعرية » ) إلى تلك النوى الثلاث وبمنا ها هنا نواة المسياب الشعرية المقترضة ، التي ستلاحظها تولد عبر ثنائيات حسية ، كإثافي « اللبس والعري »<sup>(١٤)</sup> ، و « القناع والوجه » و « البئر والصحراء » ، هي ما نحاول تقديمه الآن .

النص الأول :

غريب على الخليج

الريح تلهث بالهجرة ، كالجمام ، على الأصيل  
وعلى الفلوع تظفل تغلوي ، أو تنشر للريحيل  
زحم الخليج بين مكندون جوابو بحار  
من كل خاف نصف عاري  
وعلى الرمال ، على الخليج  
جلس الغريب ، سرح البصر المعير في الخليج  
ويد أعمدة الضياء ، بما يصعد من نشيج  
« أعل من الغلاب يدير رغوهُ ومن الضبيج  
صوت تفجير في قرارة نفس النكل : عراق  
كالد يصعد ، كالحسابة ، كالدموع إلى العيون  
الريح تصرخ : عراق !

عل حياة ، بعد كوكب الأرض . وما حياته سوى خطاب : ذلك الخطاب الذي تمحور آلياته عن نقطة الاكتفاء الدال : ( الا موضوع ( أو كل الموضوعات ) ، ويصير زمان : الزلزامية ، أو كل الزمان . فلل جانب الزمان وعملياته التاريخية يصبح : الحاضر ، معلم الأدب الوحيد : مصور متجمعة ) خيالها ليس ماضيها أو مستقبلها بل حاضرها المتصور عن حاضرها للوجود . وهل هذا نص آتية الأدب ، لا زمنيتها ؛ لأن طابع السلسلة الزمانية لا يعود قائماً . ومن هنا يصبح « تاريخ الأدب » خارج « الأدب » أي يصبح تاريخاً للواقع ؛ ذلك لأن « تاريخ الأدب » إما أن يلوذ ، شأنه شأن الخطابات الأخرى ، بالامتداد أو الانقطاع . أما الخطاب الأدبي فلا يعنيه الامتداد ؛ لأنه لا يتراكم ، ولا يعنيه الانقطاع ؛ لأنه لا يتقلب على غيره . إنه حركة انبثاثة دائمة ؛ يمر متلاطم من الاتقياسات اللغوية ؛ قوى اتقياسية مصففة ضمن أنظمة رمزية لا خوائية ولا تجارية .

ولذا كان الأدب نظاماً رمزياً ، أي كياناً مشفراً فحسب ، فإن الواقع يتخذ فيها يتخذ الشفرة ذاتها ؛ أهم اللغة ، ويقوم بالمتاورات الشفرية في أحيان كثيرة ( نجد كمية لا بأس بها من « الأدبية » في مجرى الواقع ) . هذا المشترك : وقوع « الأدب » و « الواقع » على شفرة واحدة ، يعني أمراً واحداً : أنها جاهزان لاستخدام اختراقها . إن الاتفاق هو جوهر كينونة الأدب والواقع في آن ، وليس التباين ؛ لأن التباين في الشفرة يعني موت أحدهما ؛ ولأن الواقع لا يموت ؛ بوصفه مركباً يعرض أبداً ما يقفده حتى يأتي أمر الله ؛ ولأن الأدب لا يموت بوصفه خارج الزمان ؛ فإن موت أحدهما ليس سوى معنى مجازي ، هو تظايفها . وهذا ما تفعله مقاربات الخطاب الأدبي بجعلها ملحقاً من ملاحقها .

إن الاتفاق الشفرية يجعلنا دائماً على جعل اللغة هي جوهر أدبية الأدب ومسايلة أدبيته في آن واحد . وإن أية غفلة عن هذه العلاقة الجدلية ستجعل الأدب قراءة فكرية موضوعاتية أي قراءة تقتل الأدب ؛ تنزع قيرل الأدبية ، وتجعله كتابة في ظل محنة . كل خطاب له شفرته : الأساطير هي شفرات الفكر الأول ، الأراضي هي شفرته فيها يبعث من رسائل وعيانيا دائماً أن نحلل هذه الأخطال اللغوية ، التي تشبه سوايل في آتية !

والآن يمكننا القول في اطمئنان إن المسياب ظلم شعره ، من حيث أغرت حياته . وهي سلسلة من التباينات الخيرية - بغداد بها ، فظلل شعره يجري في حدود العنشة الانطباعية ، وظلل هو شاعراً بلا شاعرية . لقد دارت الدراسات حول نجم المسياب ودمه ؛ البيئة والمعينة والحقائق والفقر . . إلخ . « وكان من الطبيعي أن تشمل هذه الدراسات الكثيفة جرونتها إلى شعره . ومعنى آخر أصبح النص الشعري انمكاساً للواقع ، لتعود مرة أخرى إلى « اللادبية » ، نبعت في اللغة عن التجربة ، ويصبح المسياب ، في أحسن الدراسات ، موضوعاً في علم نفس الأدب : إن نصه ليس سوى عملية كبت أو قمع متلبس بالشعر ، وعسل التقيد هو إزالة هذا اللبس . أو يقال إن نصه ليس سوى صرخات استغاثة أمام جدلو يوي ؛ حركة هينين في جوف ليل مرعب ؛ منه فاستجابة ؛ منه فاستجابة . . . . وهكذا تتم العودة من طريق آخر إلى « الواقع » ؛ وبعبارة أكثر وضوحاً : يبحث في

والموح يعول ي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !  
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون  
والبحر دونك يا عراق  
بالأس حين مررت بالقهى ، سمعتك يا عراق  
وكنت دورة أسطوانة  
هى دورة الأفلاك من عمري ، تكور لى زمانه  
فى لحظتين من الزمان ، وإن تكن فقدت مكانه  
هى وجه أمى فى الظلام  
وصوتها ، يتلغان مع الرؤى ، حتى أنام  
وهى النخيل أنفاس منه ، إذا ادلم مع الغروب  
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب  
من الدروب  
وهى القليلة المعجوز وما توشوش عن و حزام  
وكيف شق القصره ، أمام و حفراء الجبيلة  
فاحتازها . . . إلا جديلة  
زهره ، أنت . . . أتذكرين  
تنورنا الوماج تزعم أكف المصطلين ؟  
وحدث معنى أخففى عن الملوك الغابرين ؟  
ووراء باب كالفضاء  
قد أوصدته على السماء  
أبد طاع بما تشاء ، لأنها أبدي رجال  
كان الرجال يهربون ويسمرون بلا كلال  
أنتذكرين ؟ أنتذكرين ؟  
سعداء كنا قاتعين  
بذلك القصص الخزين لأنه قصص النساء  
حشد من الحيوانات والأزمان ، كنا عتفوانه  
كنا مداريه اللذين يمد بينها كيانه  
أفليس ذاك سوى ميه ؟  
حلم ودورة أسطوانة ؟  
إن كان هذا كل مايقى فأين هو المزاء ؟  
أحببت فيك عراق روى أو حبيتك أنت فيه ؟  
يأنتها ، مصباح روى أنتها - ولى المساء  
والليل أطبق ، فلتشما فى دجاء فلا أنته  
لو جئت فى البلد الغريب إلى ما كمل اللقاء  
الملتقى بك والمراق على يدى . . . هو اللقاء  
شوق يخض معنى إليه ، كان كل دى اشتهاه ،  
جوع إليه . . . كجوع كل دم الغريق إلى الهواء .  
شوق الجبين إذا اشرب من الظلام إلى الولادة !  
إنى لأعجب كيف يمكن أن يثور الخائنون !  
أينون إنسان بلاه ؟  
إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟

الشمس أجمل فى بلادى من سواها ، والظلام  
- حق الظلام - هناك أجمل ، فهو يعضن العراق  
واحسرتاه ، متى أنام  
فأحس أن على الوصاة  
من ليك الصينى طلا فيه عطرك يا عراق ؟  
بين القرى المتهيبات خطلى واللذن الغريبة  
غنيت تربتك الحبيبة  
وحملتنا نانا المسيح يمر فى المنى صليبه  
فسمعت وقع خطى الجياح تسير ، تلعى من حثار  
فتلذذ فى حين ، منك ومن مناسمها ، فبار  
مازلت أضرب ، مريب القندمين أشعث ، فى الدروب  
تحت الشومس الأجنبية  
متخافق الأطمار ، أبسط بالسؤال بدا ندية  
صفراء من دل وحى : دل شحاذ غريب  
بين العيون الأجنبية  
بين احتقار وانتهاز ، وأزورار . . . أو خطية  
والموت أهوى من خطية  
من ذلك الإشفاق تمصره العيون الأجنبية  
قطرات ماء . . . معدنية  
فلتلتقى ، يالنت ، باقطرات ، يادم ، يا . . . نقود ،  
يارويح ياإبرا تخطى فى الشارع - متى أعود  
إلى العراق ؟ متى أعود ؟  
بللمة الأمواج زنهجن مجداف يروء  
فى الخليج ، ويا كواكب الكبيرة . . . ياتقود !  
ليت السفائن لا تقاضى راكبيها عن سفار  
أو ليت أن الأرض كالأقاف العريض ، بلا بحار !  
مازلت أحسب ياتقود ، أهدكن وأستزيد  
مازلت أنقص ، ياتقود ، بكن من مد اغتراب  
مازلت أوقد بالتماعنك نافلك وباب  
فى الضفة الأخرى هناك فحدثنى ياتقود  
متى أعود ؟ متى أعود  
أتره يازف ، قبل موى ، ذلك اليوم السعيد ؟  
سألقى فى ذاك الصباح ، ولى الساء من السحاب  
يكر ، وفى التسعات برد مشع ببطور آب !  
وأزيع بانؤ باه بقيا من نماس كالنجايب  
من الحرير ، يشف عا لايبين وما بين  
عا نسيت وكلدت لا أنسى ، وشك فى يقين .  
ويضى لى - وأنا أمد يدى للابس من ثيابى -  
ما كنت أبحت عنه فى عمتات نفسى من جواب  
لم يلا الفرح الحفى شعاب نفسى كالضباب ؟  
اليوم - واندلق السرور على فجائى - أعود !

| واحسرتها .. فلن أعود إلى العراق !

وهل يعود

من كان تموزه النقرود ؟ وكيف تدخر النقرود

وأنت تأكل إذ تجوع ؟ وأنت تتفق ما يعود

به الكرام ، عل الطعام

نتيكن عل العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك للرياح وللقلوع !

### النص الثاني :

#### أنشودة المطر

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح يتأى عنها القمر

عينك حين تبسمان نورق الكروم

وترقص الأضواء كالآتمار في بحر

يرجه المجداف وهما ساعة السحر

كأما تنبض في غورحبها النجوم

وتفرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح البدين فوق المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشه الحريف

والموت ، والجلاد ، والظلام ، والضياء

تستيقظ ملء رويح ، رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السياء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !

كان أقواس السحاب تشرب الضيوم

وقطرة نقطة تدوب في المطر ...

وكركر الأطفال في هراش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ...

مطر ....

مطر ....

مطر ....

تتأهب المساء ، والغيم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الخال

كان طفلا يات يهذى قبل أن ينام

بأن أمه - التي أفاق منذ عام

فلم يجدها ، ثم حين لج في السؤال

قالوا له : « بعد غد تمود ... »

لا بد أن تمود

وإن تهاوس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحد

تسف من ترابها وتشرب المطر ،

كان صيدا حزيناً يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الفناء حيث يأفل القمر

مطر ..

مطر ..

أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشمر الوحيد فيه بالضياء ؟

بلا انتهاء - كالدلم المراق ، كالجياح ،

كالجب ، كالأطفال ، كاللوز - هو المطر !

ومقلتك في تطفان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تسبح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كانها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دثار

أصبح بالخليج : « ياخليج

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردي ! »

فيرجع الصافي

كأنه النشيج

« ياخليج

يا واهب المحار والردي ... »

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويغزون البروق في السهول والجبال ،

حتى إذا ما فاض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من تمود

في الواد من أثر .

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تن ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع ،

عواطف الخليج ، والرعود ، متشددين :

« مطر ...

مطر ...

مطر ...

وفي العراق جوح

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لنشيع الغريان والجراد

وتطحن الشؤان والحجر

رحى تدور في الحقول ... حولها بشر

مطر ...

مطر ...

مطر ...

وكم ذرفنا ، ليلة الرحيل ، من دموع  
ثم اعتلنا - خوف أن نلام - بالمطر ..

مطر ...

مطر ...

ومنذ أن كنا صغارا كانت المساء

تغمى في الشتاء

ويطل المطر ،

وكل عام - حين يمسح الثرى - نجوع  
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع .

مطر ...

مطر ...

مطر ...

في كل قطرة من المطر

حرأ أو صفراء من أجنة الزهر .

وكل دمعاً من الجلياح والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار ميسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد القيق ، واهب الحياة !

مطر ...

مطر ...

مطر ...

سيعشب العراق بالمطر ... »

أصبح بالخليج : ياخليج ..

ياواهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى !

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

« يا خليج

يا واهب المحار والردى ! »

وينثر الخليج من حياته الكثر

على الرمال رغبة الأجاج ، والمحار

وما تبقى من عظام يائس خريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من بلة الخليج والقرار

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يريها الفرات بالندى .

واسمع الصدى

يرن في الخليج

« مطر .

مطر ..

مطر ...

في كل قطرة من المطر

حرأ أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعاً من الجلياح والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار ميسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد القيق ، واهب الحياة . »

ويطل المطر ..

### فرضية الدراسة

تطلق هذه الدراسة من النظر إلى قصيدتي : « غريب على

الخليج »<sup>(١٦)</sup> ، و « أنشودة المطر »<sup>(١٧)</sup> بوصفها مقطعين في

قصيدة واحدة ؛ تنتمي إلى مجموعة « اللآلئ » في الكل الشعري

للسياب . وهذه الفرضية ستكون موضوعاً للبرهنة عليها في

مواضع تحليل بنية كل مقطع ، وفي المواضع التي يمتد فيها كل

مقطع إلى الآخر .

### ○ تحليل المقطع الأول ( غريب على الخليج ) :

... بنية السطح :

يبدو السطح في مقطع « غريب على الخليج » عبر المسح

الأول ، كما لو أنه سطح يفضح معناه ؛ أو بمباراة أخرى : سطح

يبين فيه « المدلول » حل الدال . حل الدال من المقطع الثاني

« أنشودة المطر » حيث يبين « الدال » ، ثم ، حل

« المدلول » . غير أن مدى التحليل سيصل بنا إلى عبور آخر ،

ينشط فيه « الدال » داخل ما أسميه ( التعارضية الجوانبية ) .

### ○ الحركة الأولى ، حركة الانفتاح :

تشغل هذه الحركة الأضطر الأولى ، وتند من الريح

تلتهج ، وتفلق عند « نصف حاري » . ويتخذ الانفتاح شكل

حركة الشيء :

« الريح »

شيء ذو طبيعة حركية ؛ تأتيه من حركة سلبية ؛ أي هادئة :

وغياؤه « للهيم » أو « الميوب عليه » .

تحتفظ الريح ، مؤقتاً ، بظاهرها ، فلا تملن عنه . غير أنها تنتفع

على زمان ( حركة ) ضيق : ( الجنام ) ( تلتهج ) . الجنام = تجم

وفضاء نوى لون :

( في ) الهجيرة

( حل ) الأصيل

وهذا اللون يتدرج في السطوح لحد الكتيب ( المهيبة ) ، إلى الخفرت . لون غافت ، يحاذي اللون الأسود ( الأصل ) الليل .  
إن الافتتاح ينير عن انتقال .

وخلل هذين اللونين ، في انتظار هبوط الليل ، أو قيام الحجاب ، تعوم الأشياء ، وحدها ، بلا ذوات خارجية ، كما توضع الخطاطة الآتية :

خطاطة (١)

الشيء	زمانه	فضائه	أثره
( الفاعل )	( فعله )	( مكانه )	( مفعوله )
الرياح	تلتهج	المهيبة	( / ) خالب
	تجثم	( فضاه الآخر )	
		الأصيل	
		( فضاه الزوال )	
		القلوع	
		( فضاه البحر )	
القلوع	تطوى	( البحر )	الرحيل
	تتشرب	بالاستدحاة	

سنتلاحظ في حركة الافتتاح أيضاً ، كما تبين الخطاطة (١) ، أن الفضاء متفرع إلى أصيل ، وقلوع . كما توضحه الخطاطة الآتية :

خطاطة (٢)



هذا التفرع هو ( ثوة ) دلالية مهمة : فالتقابل بين ما يستدعيه ( القلوع ) وهو ( البحر ) ، وما يستدعيه الأصيل الذي لا يكون إلا ( البحر ) بالضرورة ، سيحدد شكل التصورية الجوانبية بعد ذلك .

وعلى هذا يمكن إجراء التصوير الآتي :

الرياح تلهت في البحر !  
وفي البحر ا

وهذا يستق تماماً مع دلالة السطح في كون الغريب واقفاً على المحيط الذي يفصل بين البحر والخليج ، قاصداً البحر الآخر ( العراق ) .  
كما توضحه الخطاطة الآتية .

خطاطة (٣)

بر ← خليج ← بر

ولا تكمن أهمية هذه الثوة الدلالية في كونها تشير إلى وجوده فوق البحر ، أمام البحر ( لا نتحدث عن البحر الخلف ، أي « العراق » ، فهذا مُثَلَّن ) ، وإنما تأتي أهميتها في كونها أداة « تزييل مكرر ( الوحدات ) التي تتقنع بأشكال أخرى .

وبمباراة أخرى . لا يتم الغريب بما يتم أمامه فحسب ، كما يعلن عن ذلك السطح الدلالي ، بل يتم أيضاً بما وراءه !

وهكذا نحصل على بداية اهتمام بالبر الذي يحاول السطح الدلالي ، على نحو نشط ، إلغائه ، أو تضييه .

إذا عدنا إلى الخطاطة (رقم ١) وجدنا أن حركة الشيء الثاني « القلوع » تنبئ على نحو يسمح بتكوين فجوة لدخول فاعل ثان ، هو نفسه ( فاعل ) « زحم » .

« زحم الخليج بين مكتنحون جوابي بحار » .

إن فاعل « تطوى » و « تشرب » هو « القلوع » . والظن والشعر مستندان إلى القلوع ، وهما في الوقت ذاته يشيران إلى مستند معلوم آخر هو :

« مكتنحون »

هكذا يبدأ الفاعل الذات ، أو اللوات الفاعلة ، في الحلول بإزاء الأشياء ، وإن كان حلولاً واهناً وتقليلاً :

« زحم »

ثم هي لا تأتى غير اسمها ، أي غير جوهرها ، بل غير غرض الأشياء ، أي « المصنات » . والصفات تنبئ عن موصولات مهتمة :

- ١ - مكتنحون
- ٢ - جوابي بحار
- ٣ - حُفَة
- ٤ - أنصاف حراة

نلاحظ أن الصفة الثانية « جوابي بحار » تمير عن إحالة إلى الشيء ، لأن شرط الذات هو الحركة فالسكون ؛ ( وعلى هذا يكون للقلب عدداً من الدقات ) ، أما الشيء فلما أن يكون ساكناً بذاته ، أو متحركاً بذاته ( أي بما هو عليه ، لا يكونه ) تحدث حركته أو سكونه ؛ فاللهيئت هو الله .

وعلى هذا النحو تملأ الأشياء من مفعولها ، ومفعولها هو وجود متشبه ؛ أي أنه يعلن في خاتمة هذه الحركة مفعول الريح أو غائبها .  
وهكذا تبين حركة الافتتاح الأشياء ، في تقابل غير خصص :

خطاطة (٤)

الطيبة : الخليج . الريح : الرمال

الطاقة : القلوع

الفرد : الغريب

الجماعة : مكتنحون، جوابي بحار . الخ .



الموضوعي والنفسي ( الزمان المنسحق على الموضوع ) ، ويحل عليها الزمن الداخل ، زمن الذاكرة .

ويستغل التعبير في هذه الحركة من الغائب إلى الحاضر . يصير المتحدث عنه - في الحركة الأولى والتوسعية - يصير متحدثاً في هذه الحركة . وتتحوّل ضمائر الغيبة التي ترتبط بمشارها ( الغريب ) إلى ضمائر حضور . كما توضحه الخطاطة الآتية :

#### خطاطة (هـ)

الحركة التوسعية :

جلس ← هو  
يسرّح ← هو  
يسعد ← هو  
يصعد ← هو

الحركة الثانية :

قراءة نفسي ← أنا  
تصرّخ بي ← أنا  
يعول بي ← أنا

تجرى ( الذات ) معبراً عنها بصيغ الحضور ( أنا ) في موازاة الموضوع الداخل ، معبراً عنه بـ ( العراق ) .

إن ضمير التكلم الذي يعي انقلاب الزمن من ( الغياب ) إلى ( الحضور ) ، يتبادل الرسالة مع الاسم ( الموضوع ) بذاته ، أي بتخصيص اللفظ ، وهو العراق ، لا بالإشارة إليه ، كما هو حال الموضوع الخارجي في الحركة الأولى .

وهذه نقطة مهمة في التحول من ( الذات ) الناطرة إلى الذات الراهية ( النظر بالعين ، والرواية بالقلب ) ، من النظرة المشوّهة إلى الرؤية المتألمة ، ومن ( الموضوع ) المعابد إلى الموضوع الدان ؛ ليس الموضوع الذي تشكله الذات ، بل الذي تماثفه الذات . وتتوحد فيه . وهكذا يصير الموضوع في الذات لصيح ذاتاً كلية ؛ ذاتاً مهمة ، لا ذاتاً ناقصة ، يستردّها موضوعها كل حين .

ويتكوّن ( الموضوع ) العراقي ، عبر نسق صوت مائي مغلق ، كما توضحه الخطاطة الآتية :

#### خطاطة (و)

المصدر المائي	المصدر الصوتي	الموضوع
الغيب	يهدر	
الريح	تصرّخ	
الوجع	يعول	العراق
الحلج ( بالاستعداد )	يصخب	

إن تلازم الصوت والماء لا يعلن مرة ثانية نداء السطح الدلال

كما تلاحظ أن تعيين الأشياء في الخارج ، كما هي ، المراد به أن تكسب تلك ( الأشياء ) حيادها وموضوعيتها ، من أجل التحول إلى الحركة التالية ، التي تتميز عن سلطة الذات . غير أن هذا التحول يتم عبر حركة انتقال ، تمهّد للحركة التالية .

الحركة التوسعية :

تتوسط هذه الحركة بين حركة الانتفاع ( الأولى ) والحركة الثانية .

وهذه الحركة هي :

« وعلى الرمال

على الحلج ... »

إلى :

« ... أعمدة الضياء » .

وفي هذه الحركة يكون الفاعل قد وضع وتخصّص ، ولكنه ما يزال تحت هيمنة ( الشيء ) ؛ إذ تكون نقطة الارتكاز قبل التركيز ، أو بحسب التوزيع اللغوي الألفي يقدم الذيل اللغوي قبل قيام مركزه ، أو التكملة قبل قيام ما تكمله :

١ - وعلى الرمال .

٢ - وعلى الحلج .

٣ - جلس الغريب .

الرمال تُجيبك بالغريب ( جالس / ثابت ) ؛ وهو ، في انتفاضين في الأشياء عليه ، يلهم يصير ( النظر إلى الخارج ) هذا التخلّص بين الأشياء ونواحيها :

هبجم الريح هل وجود ( فضاء ) متدلع إلى عزلة ( أصل ) ، ووجود للوات مهدمة ( مكتدحون ) ؛ لكن هذا الوجود الخارجي يتحوّل - حين يظهر الغريب - إلى وجود ذاتي عن طريق تشويش الرؤية ؛ فالأصيل لا يتقدم نحو الليل تقدماً فلكياً بل تقدماً نفسياً ؛ فعمه يعمل الغريب :

« ويهدّ أعمدة الضياء »

ما تبقى من الضوء يُزال إزالة نفسية . وهكذا تبدأ برؤية الأشياء لا كما توجد بل كما تتكوّن بإسقاط الذات عليها . لكنها رؤية أو لمس ما قبل حُبّ الظلام .

الحركة الثانية :

تبدأ هذه الحركة من :

« أعلى من الغيب ... »

إلى « بالأمسى حين مروت بالقهى » .

في هذه الحركة يصبح الشيء والذات في مستوى واحد .

الغيب يجيب كل شيء .

والصوت الداخلي يجيب كل شيء .

والانتفاض في « أهل » المقصود به الضرع للذات ، أو بدء سلطة الذات على ما حوفاً ؛ وهذا هو الظلام . ليس هناك ما هو « خارج » ؛ فكل شيء يتحوّل إلى الداخل ، حيث يتلاشى الزمان

بوجود حاجز بين الصوت والمناخي ( لأن الصوت أعلى من هدير الصياد ) ، ولكنه يملأ تشابهاً آخر بين عنصر ثابت هو ( الماء ) وعنصر متغير في البنية الجوانية .

وإذا نحن حللنا التقابل إلى أصغر تولة دلالية فيه وجدنا :

#### خطاطة (٧)

صوت/ماء

صوت/صمت

ماء/صحراء أو بر أو يابسة ... الخ .

والتقابل الدلالي الأخير هو الأكثر احتمالاً ، لأن السطح الذي تعمل في نطاقه هو سطح مائي ، وإن كان ذلك سيحتاج إلى مدى تحليلي متقدم .

وعلى ما تقدم نستطيع وضع خطاطة تقابل فيها الحركتان ، الأولى ( حركة الانتفاخ ) والحركة الثانية :

#### خطاطة (٨)

الحركة الأولى حركة الانتفاخ	الحركة الثانية
الموضوع	الذات الموضوع
الغيايب	الحضور
التعداد ( أشياء )	التوحد ( بؤرة صوتية )
المرئي	السموع
الخارجي	الدائلي .

الحركة الثالثة :

وتنضمها الأشطر الثلاثة :

و بالأسس حين مررت بالمفهي

سمعتك بأحراق

و كنت دورة أسطوانة . . .

ويتم التعبير عنها بـ : أنا ؛ فهي امتداد للحركة الشاتية ، مع تمهين سلطة الذات ، التي يتصل فيها موضوعها ( العراق ) انتملاً ذرياً .

ويتحول ( الموضوع ) إلى دورة صوت :

و كنت دورة أسطوانة . . .

وتعني دورة الصوت حركة زمن دائري ؛ زمن التقافي . إن حياة الأسطوانة ، لا تملأ من شيء آخر ، بل من شيء ليس آخر . إنها تبدأ من حيث انتهت . . .

لذا وضعت دورة الصوت بإزله دوار البحر ، وألفنا من التحول الحاصل في الخطاطة (٧) ، أمكننا أن نعيد ذلك التقابل ثانياً :

#### خطاطة (٩)

دورة الصوت/دوار البحر

دوار البر/دوار البحر

إن دوار البر أو دورة الأسطوانة تحمل موضوع الذات ( العراق ) متعللاً إلى ذراته ليكون بالفعل لا بالقوة .

وتفيد الجملة الشارحة لـ « دورة » :

« هي دورة الألاك »

في ترسيخ الدوار ؛ دوار الذاكرة . وبأن « التكوير » بمثابة إشعار بعدم جدوى الحدود في العجينة ، ليفضي كل ذلك إلى « الدوامة » البرية ، لا دوامة التحليل فحسب . ومن الواضح أن « الدوامة » كتلة زمانية بلا فضاء ، أو أن الزمان يطاردها مكاناً مفقوداً .

الحركة الرابعة :

تبدأ من :

و هي وجه أسي في الظلام ،

حتى . . . ويختزن المراق . . .

وفي هذه الحركة تتمتع سلطة الذات ، في داخل هو أشد عمقاً من داخل الحركة الثانية . وعن طريق الدوامة ( الذاكرة ) يتم التوحد بين « أنا » و « أنت » الذكر/ الأنثى ، رداً على القطيعة بين « هم » و « هن » ، وإعلاناً عن الخروج عن النظام الاجتماعي ، لتعميق سلطة الذات وهيبتها على العام ، كما يأتي :

#### خطاطة (١٠)

الفرد	أنا + أنت + العراق
	أنا + ( العراق أنت )
الجماعة	( أنت العراق ) + أنا
	هم - هن

وكما يأتي :

الفرد

أحييت فيك حراق روشي

أو حبيبتك أنت فيه

بأنثيا مصليح روشي

الجماعة

وراء باب كالفضاء

قد أروسته على النساء

أيد تطاع بما تشاء

لأنها أيدي الرجال

يشير إلى « العام » باليد ، اليد القوية الفاعلة على إحصاء الباب ؛ على حبس النساء حبساً قديراً . . أين رأينا هذه الأيدي ؟ لنعد إلى

أيدى الرجال

أيدى تطاع

لأنها أيدى .. إلخ

أى ( اليد ) فى العمل والاستراحة . وتلك هى البقرة التى مستبت شجرة ، حين يتم التحول إلى الجماعة - كما سترى فى مدى متقدم من هذا التحليل . لكن نظل هاتان الإشارتان عاقبتين نتيجة لسلطة الذات .

■

تمتلى الحركة الرابعة ( الدوامة ) بسلسلة من الثنائيات المتصادمة داخل بيتها - على نحو ما توضع ذلك الخطاطة الآتية :

#### خطاطة (١٢)

الرجال / النساء  
الأشباح / الأطفال  
الموت / الحياة  
الجوع / الشبع

ويمكن إجراء اختزال فى الخطاطة السابقة على النحو الآتى .

الرجال / النساء  
الأشباح / الأطفال  
الموت / الحياة  
( البرد والجوع ) / ( الدفء والشبع )

وستجد أن هناك فى بين الخطاطة مطاردًا وفى يسارها مطاردًا ، فالرجال يطاردون النساء ، والأشباح تطارد الأطفال . لكن فى المطاردة بين الموت والحياة يتقلب الانعكاس ، إذ تُصبح الحياة هى المطاردة - بكسر الراء - والموت هو المطارد ، حيث « حزام » يطارد موت « حفراء » .

وما هنا تكمن رؤية الغريب ؛ إنها ليست رؤية للحياة ، بل رؤية للبقاء . إنه لا يطمع فى أن يحيا بل يطمع فى أن لا ينفثر .

« إنَّ الوجود مهتد بمعلم وجوده »

الحركة الخامسة

تبدأ هذه الحركة من :

« وأحصرته من أنام »

إلى .. « ليكون على العراق » .

وتتوزع هذه الحركة بين أمس البر وحاضر الله . البرِّ الوراى يزداد فى السحاب إلى الخلق . أما الله الأمامى فيزداد اقتراباً .

وقناع للمسيح يؤدى دور الارتداد ، لا دور التليس فحسب . ثم تبدأ حركة القضاء : من السجين حتى تقترب من ذلك : الغريب وهو فى أطماره فوق الأرض الأجنبية ، ثم تقترب فى « الخليج » حيث تبدأ القصيدة .

حركة الانتفاع ، لفسرى الأيدى ذاتها ، لكن فى البحر ، تطوى وتنتشر الغلوع .

التوزيع عادل ، فكلُّ ما للبحر للبر ، والتناذى بين أجزاء السطح الدلال واضحة الآن ؛ فكل نداء بحرى يقابله نداء برى ، وكل نظرة إلى أمام تقابلها نظرة إلى وراء ، والتوزيع هو قبل الذات وهى تسقط على الخارج ، أو هى تبقى من الداخل : فعل الذات فى ملح الضوء ( الأصيل ) أو فى جُبِّ الظلام !

لكن ما الذى تفعله الأيدى وهى تخرج كالومض ثم تختفى ؟

لنرجع إلى الخطاطة (١٠) ؛ فستلاحظ أن ضمير النية للجماعة يشير إلى إقصاء زمن الجماعة ، وإحلال زمن الفرد ، كما يأتى :

#### خطاطة (١١)

الجماعة :

مكتسحون	هم	خياب
جوارى بحر	هم	
حطاة	هم	
عرة	هم	
أيدى	هن	
أيدى الرجال	هن	
النساء	هن	

الفرد :

نفسى	أنا	حضور
روحى	أنا	
أحييت	أنا	
أنت	أنت	

الموضوع :

العراق	هو	خياب
فيه	هو	
أنتيا	أنت العراق	حضور

والملاحظ أن الموضوع متقسم بين الخياب والحضور فى السطح الدلال . والخياب يتسمى إلى الواقع ، والحضور يتسمى إلى الرتبة ( بعد نفسى ) .

يُشار إلى الجماعة ، إذن ، إشارة عابرة ؛ إشارة إقصاء ، سواء أكانت فى البر أو فى البحر . غير أن الفرق بين الإشارتين يكمن فى الانعكاس ؛ ففى حين انتطوت « الأولى » على عمل الجماعة فى البحر ( ينترون ويظنون ) ، عبرت الإشارة الثانية من راحة الجماعة فى الليل . غير أن كلتا الإشارتين تبرزت كفى العمل :

نشر الغلوع وطبها : بد

أكتف المصطلحين

ليرى الواقع كما هو ، فيقوم بالانفصال عن ذاته ، وعاطفتها ، كأنها آخر ١

فما لديك : انى تعنى ( فما لدى )

وسوى انتظارك : انى تعنى ( سوى انتظارى )

ليملن هذه التكسرات الذات في المواجهة ، واتباق الجماعة في المقطع الثانى ، أنشودة المطر ، بوصفها - أى - الجماعة - مركز العمل في الأنشودة ، لتتص مع ( الذات ) ، بوصفها مركز العمل في « غريب على الخليج » ، « الثالثة الرئيسية » .

لقد وُجِدَ ( العام ) في « غريب على الخليج » بشرط ( الخاص ) ، كما سيولد ( الخاص ) في « أنشودة المطر » بشرط ( العام ) .

إن ( ذات ) « غريب على الخليج » لا تفعل شيئاً سوى أن تطلق بصرها في الخارج إطلاقاً لحماً . وسرعان ما ينطلق البصر ، ويسود ظلام داس ، تتحول فيه الومضات إلى مسموحات ، والخارج إلى داخل ، لتأبينا الذاكرة ، فأكبر الأنا فى الآن ، مكونة بنية زمنية تعتمد السحيق وما قبل الماضى ، والماضى فى أفق ، والأنا فى أفق آخر . وكل ذلك يجرى وفقاً لوصف تأمل ، يتطابق مع الإيقاع الممتد لـ « متاهل » ليبر عن الذات المتجذبة للموضوع في صراع الطبيعة والتفكك . على أن الذات ، وهي تتجس موضوعها ، تسقط في اللاجودى ، أو الموت .

تحليل المقطع الثانى « أنشودة المطر »

بنية السطح .

ما يُبحث في هذا السطح هو التقابل والتفارق مع سطح المقطع الأول

حركة الالتفات :

يفتح هذه الحركة ضمير المخاطب الأنشوى : « أنت » ، « حينئذ » .

وهكذا يكون الالتفات مطابقاً للالتفات في « غريب على الخليج » ومضاداً له :

عطاطة (١٣)



وهكذا يبدأ المقطعان بالتقابل والتفارق .

إن التجانب الذى يتم عبر الجنس يتم أيضاً عبر « الخاص » . والخاص في المقطع الأول هو المهين ، ولكن الذى يحدث ، هناك ، هو تدخل المهينة بين ( الشيء ) و ( الذات ) .

يتعدى المسيح وسط الرمل ، والفريق الشحنة يتمنى وسط التراب . القناع ليس في « للسبح » ، بل في « البر » الذى سير عليه قدام اللذين يتبادلان القناع . من الجهة الأخرى ، الجهة الامامية ، يزداد « الخليج » اقتراباً ، ولذا ذلك ينفقت صوت الداخل ، ليحل محله صوت الخارج ، يواجه الضغط الزايف من أمام بنية حادة . وثيرة الخطاب تتسع ، والمفصلة هنا تقدم نسيجهما الخطابي في سلسلة إنشائية : « أوامر وتدمات وأستلة وأمان » . لم يُعد هناك داخل ؛ فالخارج الضاغط ، وحده ، يملا الفضاء :

« فلتتلفى

يا أنت

يا قطرات

يا دم

يا نفود

يا ربيع

يا إهرا

مضى أمود ؟

مضى أمود ؟

يا لمة ..

يا كواكب

يا نفود

ليت السفائن

ليت أن الأرض

مضى أمود

مضى أمود

أترأه يازف ؟

وهل يعود ؟

وكيف تدخر ؟

الحركة السادسة ( حركة اختتام ) :

من : « فما لديك سوى الدموع » .

وتقوم هذه الحركة بتقريب دورة المقطع الأول ، حيث تلتقى حركة « الالتفات » بحركة « الاختتام » .

حركة الالتفات : « الريح تلهت بالمهجيرة

كالجمام ، على الأصل ،

وعلى القلوع ، تظل تطوى

أو تنشر للرحيل .

حركة الاختتام : فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك ، دون جدوى ،

لرياح وللقلوع .

هكذا ، في حركة الاختتام ، يخرج « الغريب » من رحلته الملتقى ،

كأن صيدا ( حزيناً ) يجمع الشباك  
أتململين إلى ( حزن ) يبعث للمطر

ب

في كل قطرة من المطر  
صفراء أو حمراء من أجنة الزهر  
فهو ( ابتسام )

فصارضية ( الحزن ) و ( الابتسام ) هنا إما تعين في الوقت ذاته  
الامتداد والتوافق مع حركة ماء الخليلج ، والتقابل معها في الوقت  
عينه . وفي هذه الحركة ( حركة المطر ) يحل الصراع الذي يكون  
التقابلية الرئيسية بين الطبيعة والثقافة فقط .

ففي حين تنفض الرؤية الليلية الرومانسية في غريب على الخليلج  
إلى التسليم المطلق بقدرية الوجود ، تنفض رؤية الجماعة إلى كبح  
جراح الحركة القدرية في نسج الوجود من طريق ( التصادم ) .

إن ( الغريب ) الذي يسرح البصر المحير الحالم المتأمل ، والقدرى  
البائس ، يصير ( جماعة ) تسعى إلى عالم ( الفند الفتي ) عن طريق  
الصراع .

( يصارعون بالمجاديف والمقارص  
عواصف الخليلج )

إن ( المهاجر ) في غريب على الخليلج هو ( مهاجرون ) .

وفي حين يكون آن الصراع بين الطبيعة والثقافة تكون ذاكرة  
الصراع بين الثقافة والثقافة ، إلى على محل صراع طبيعة / ثقافة ،  
صراع الطبقات .

وفي العراق جوع  
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع  
ويتر الغلال فيه موسم الحصاد  
لتبع الغريبان والجراود

يدخل ( المطر ) إطار المسرح الأحداث ، ويقوم بخلق سلسلة من  
التناوبات تقوم بوظيفة تكتيف الصراع .

غصيب / جفاف  
جوع / فرى / مشب  
ألمى / رحيق

ويتهى الصراع في رقعة الواقع بانتصار الطبيعة وهزيمة الإنسان .  
لكن ( موت الإنسان ) يظل أبداً فردياً ، في حين نفس الجماعة في قلب  
( الصراع ) وما نحن نرى في « غريب الخليلج » المهاجر عظام .

بالس غريق  
ظل يشرب الردى  
من لجة الخليلج والقرار

غير أن موت الفرد في ( الواقع ) هو انتصار ( الجماعة ) التي تسعى  
إلى عالم الفند الفتي .

أما التقابل فيحدث بين :

الغيباب / الحضور ، والخاص / العام ، كما أن حركتي افتتاح  
المقطعين تتقابلان من حيث الانتقال من ( الواقع ) في « غريب على  
الخليج » إلى ( الحلم ) ، من ( الحقيقة ) ، إلى ( الرمز ) .

الحركة الثانية :

تقابل الحركة الثانية في « غريب على الخليلج » من حيث إنها متحد  
بعداً في ( العام ) ، في حين تحدد حركة الافتتاح الأولى بعداً في  
( الخاص ) .

في الحركة الأولى تغيب الذات غيباً تاماً ، وتحل دورة العام ، في  
بنية أنشودة المطر ، حلولاً تاماً .  
أما الموضوع ففي غريب على الخليلج هو ( العراق )  
( عراق .. عراق .. ليس سوى عراق )

وهو في أنشودة المطر :  
( أكاد أسمع العراق )

وهذا هو جانب من تكرار الوحدات في قصيدة واحدة ذات  
مقطعين . غير أن هذا التكرار أو التوافق لا يقوم بتشاطره في البنية إلا  
بالتقابل ، فالعالم في غريب على الخليلج - كما لاحظنا - معبر عنه  
بالخاص ، فهو - من ثم - رؤية فردية محيطها ، في حين يأتي العام في  
أنشودة المطر بوصفه مركز العمل ، ومن ثم فلا يتخذ الخاص تكوينه  
ورؤاه إلا بالعام .

الحركة الثالثة ، المتمثلة في دورة ( المطر ) :

وهذه الحركة - شأنها شأن الحركات الأخرى - تتوافق وتقابل مع  
حركة ماء ( الخليلج ) ، ويعلم التوافق من فحوه في تعبير بعض  
وحدات هاتين الحركتين عن الإحساس بالسلسلة . في غريب على  
الخليج :

ليت السفائن لا تقاضى واكتفى عن سفار / لو ليت أن الأرض  
كالأفق المرهض بلا بهار .

وفي أنشودة المطر :

تغالب المساء والغيوم ما تزال  
تسبح ما تسبح من دموعها النقال  
أتململين إلى حزن يبعث للمطر

أما التقابل فيعلمن من ذاته في الإيحاء : في غريب على الخليلج  
( الامتداد ) ، وفي أنشودة المطر ( التطلع ) ، أي التنازل / الجارى :  
كذلك فإن الإحساس المساهي يتحول إلى إحساس بالأمل والفرح ،  
كما لو أن هذه ( الحركة ) حركة ( المطر ) تشطر على ذاتها في ( أ )  
( وب ) :

١

تغالب المساء والغيوم ما تزال  
تسبح ما تسبح من دموعها النقال

وهكذا لا يُمكن أن تكون البنية . وهكذا لا تعود البنية  
متناسبة إلى التاريخ ، أو متناسبة إلى تحول الرؤية الفردية إلى الرؤية  
الجماعية ، كما يُمكن أن تكون ذلك سطحها ، بل هي الآن تقوم بتقديم  
مستوى آخر يعمل على التحكم في ثنائية ( السطح ) كما ستلاحظ .

تحليل العميق

○ غريب على الخليج :

« الريح تلهث بالمهجيرة ، كالجنات  
على الأصيل » .

○ أنشودة المطر :

○ عينك غابتنا نخيل ساعة السحر

ترتبط الافتتاحيات بالانفتاحات الجاهلية : الطفل / النسيب

فالمهجيرة ولدت الريح : نداء صحراوي عميق وسط الماء ؛ نداء  
طلل . وتكاد ( الإبل ) التي تخرج برؤوسها من الفصائد الجاهلية  
تظل ثانية :

الريح تلهث بالمهجيرة  
عفت الديار

غير أن ( الحركة ) التالية تكون شيئاً يتصل ( بالماء ) :

( وعلى الفلوع )  
وفي الافتتاح النسيبي :  
( عينك غابتنا نخيل .. )

فالحركة التالية : ستكون أيضاً مائية :

تورق الكروم  
وترقص الأضواء كالألمار في بحر .  
وهكذا تنبئ الثنائيات وسط تمارضية  
صحراء/ماء  
على الرمال/على الخليج  
حاف نصف عار/جوابو بهار  
نسف/تشرب  
تراب/مطر  
الريح/المروج  
الجوع/محبش الثرى  
الجفاف/الحصب  
الجوع/مطر مطر  
الشراة/الحبوب/الرحى . الحبوب .

وهكذا يمكن استخلاص مجسم هذه الثنائية من قصيدتي الخليج  
والأنشودة .

الصحراء  
الريح/تلهث/المهجيرة  
الماء  
بحار/قلبي/خليج/عباب/رغو

وهكذا لا يُمكن أن يكون ماء المطر وماء الخليج من تقابلها الإيقاعي  
والدلالتي لمصعب ، بل من تقابلها الوظيفي أيضاً .

قلبي حين يتبّ الخليج :

« هباته : عظام بالسر غريق »

يكون المطر :

« وأهب الحياة »

حركة الاعتنام : « ويطل المطر »

تفسير هذه الحركة إلى « الند » فيها حركة « وجود » قادم ، لكنه  
وجود بلا ملامح ؛ وجود مغلف بالماء . إنه لا يسبح في سائل ، بل  
هو سائل لمصعب .

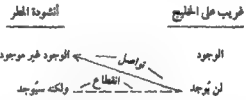
هذه الحركة توازي وتقاطع حركة الاعتنام في « غريب على  
الخليج » :

« وسوى انتظارك

دون جلوى » .

واللاجدوى انقطاع « كُفْ مهالي من تصور وجود قادم يُتظر .  
إنه غُفم . ولكن وجود السائل في « الأنشودة » لم يبق بعد ؛ فهو عدم  
أيضاً هذا هو وجه التطابق ، وهو ذاته وجه الانفراف - كما توضح ذلك  
الخطاطة التالية :

خطاطة (١٥)



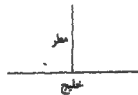
هكذا نستطيع علامة ( موت ) على حركة الاعتنام في « غريب على  
الخليج » ، وعلامة ( حياة ) على حركة الاعتنام في « أنشودة المطر » ،  
ولكنها حياة مؤبقة .

التعارضية الجوانبية :

تميط الورقة المائية بالبرزين إحاطة تامة حتى ليسدون كأنها  
جزيرتان ، تتصل إحداها بالأخرى عن طريق جبل تنسجه  
التواطفات .

ولقد لاحظنا ، ضمناً ، أن رسم شكل خططي للماء ، يقدم إلينا  
بنية مائية متعلدة على النحو الآتي :

خطاطة (١٦)



## إنتاج ما تنتج

ويحدث التوافق بين الصحراء والمفرد من جهة ، ولقاء الجماعة من جهة أخرى ، من خلال توزيع الضمائر ، كما يأتي :

○ فرد صحراء :

مازلت

أضرب

( مترب للقدمين

أشعث ، في الدروب ،

تحت الشمس الأجنبية

متخالف الأطمار )

أبسط بالسؤال إلى هذا ندية<sup>(١٥)</sup>

صفراء ، من ذلك ، ومن حمى

ذلك شحاذ غريب

■

أصبح يا خليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والوردى

● مطر جماعة

« مطر

مطر

مطر

وكم ذرفنا ليلة الرجل من دموع

ثم اعتلنا خوف أن نلام

بالمطر

مطر

مطر

ومنذ أن كنا صغارا

كانت السماء

تقيم في الشتاء

ويطل المطر

وكل عام حين يعشب الثرى

نجوع

●

فإذا وضعنا :

أضرب . مترب . أشعث

متخالف . أبسط

يلزأمن ذرفنا . اعتلنا . نلام . كنا

نجوع .

و « غريب على الخليج » = الفرد .

يلزأ أشودة للمطر :

الأنشودة هي الشعر . « وأنشد يقول »<sup>(١٦)</sup>

والنشيد هو شعر المطر : أي شعر الجماعة .

مفرد/سحاب/الوج

طل/ظلمات/شرائع

جمود/يرج/سحاب/غيوم

تسحب . يعشب . يرب

الجمام/حافرة/رمال

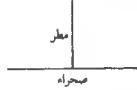
تربة/غبار

الأطمار/تسفر

أثر/حجر

غربان/أضرب

وهكذا يكون الخليج هو الصحراء ، عليه يمكن إجراء تحويل بالبنية المائية المتعامدة على النحو الآتي :



وبهذا تنتقل من شكل متعرج الوجود ماء/إلى شكل « موجود » ماء / صحراء .

إن اختيار الخططين العمودي ( للماء ) والأفقي ( للصحراء ) يؤدي بنا إلى تشكيل نسقين متقابلين . ولترمز للخط التازل بـ ( خ ن ) والخط الأفقي بـ ( خ ق ) .

● لاختيار البنية الزمنية : في ( خ ن ) يؤدي إلى وجود زمن مقنوع :

« في عالم الغد الفتي واهب الحياة

ويطل المطر ... »

وزمن مغلق في ( خ ق ) :

« فيا لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك ، دون جدوى ،

للرياح وللقلوع . »

● الإيقاع السريع في ( خ ن ) .

من حيث :

أ - الغلاف : الرجز

ب - أنظمة الجمل القصيرة .

ج - الفراغات التي تتخلل نسيجه اللغوي .

يقابل ذلك في ( خ ق ) :

أ - الكامل .

ب - أنظمة الجمل الطويلة .

ج - الاتصال النسيجي .

وإذا عدنا إلى التعارضية في سطح البنية كما انطوى عليه الجزء الأول من هذا التحليل ، وهي تعارضية : الفرد/الجماعة ، أمكن رسم الخطاطة الآتية :

فرد/جماعة

ماء ← صحراء

الأول ( الفرد/ الصحراء ) هو الموت ، والثاني ( الجماعة/ البئر ) هو الغياب ! أوفى عبارة السياب : « عالم الغد » .

اتضح لنا أننا نأزده نسق بعمل وفقاً لحركة استشعارية بوجود الصحراء والبئر ، والفرد والجماعة . وكلا الوجودين ناقص أو ممتنع

#### الهوامش

(٤) يراجع و الفكر البري ، كلود ليفي شتراوس . ترجمة نظير جاهل - المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ط ١ ١٩٨٤ .

(٥) « علم اللغة العام » فرجيندا دى سورسور . ترجمة توفيل يوسف عزيز . دار أفق حربية . ط بتداد ١٩٨٥ .

(٦) من مصطلحات منجم التحليل النفسي في أعمال فرويد .

(٧) « البنية التكوينية والتأنيق الأدبي » لوسيان فولدمان وآخرون . ترجمة محمد سيلا . للنشر مؤسسة الأبحاث العربية . ط ٢ بيروت ١٩٨٦ .

(٨) « دير الملاك » دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر - تأليف حسن إطيحش . دار الرشيد للنشر - ط ١ بتداد ١٩٨٧ . ص ٧٥ .

(٩) « التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر » مالك يوسف الخطيب . دار الرشيد للنشر بتداد ١٩٨٦ .

(١٠) « بعض مشكلات الفلسفة » وليم جيمس - ترجمة محمد فتحي الشنيطي . الناشر دار الفيلسوف العرب - ط ٢ بيروت ١٩٦٤ .

(١١) « حله عبارة الخليل » ينظر « الكتاب » لسويح ، ج ١ ص ١٣٤ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٨ .

(١٢) جريدة الجمهورية ، بغداد . آذار . الثلاثاء ١٩٨٧ .

(١٣) ( ١٤ ) استمدنا على المجموعة الكاملة للشاعر بندر شاكر السياب . دار العودة - بيروت ١٩٧١ . من ص ٣١٧ حتى ص ٣٣٣ ومن ص ٧٤٧ حتى ص ٤٨١ .

(١٥) لاحظ أن كلمة ( ندية ) تناذر لانتهاج المنتصر إلى الدلالة الموقعية ، إذ يشير مستعاضاً ، مثلاً ، إلى « معروفة » ، امتداداً لوجود الصحراء .

(١٦) ينظر مقال « بين السياب وسويح » ضمن مؤلف « التيق في الرماد - دراسات نقدية » للكتور عبد الواحد لؤلؤة - ص ١٦٩ . والاقتباس من ص ١٨٢ - دار الرشيد للنشر - بتداد ١٩٨٢ .

(١) مقال « مغامرة الغد » فرامة لروان بلوت . المؤلف مستعين نور داهل لان .

« في أصول الخطاب النقدي الجديد » تأليف : خنطين . ترجمة أحمد الدين .

دار الشؤون الثقافية ط ١ بتداد ١٩٨٧ .

(٢) من أهم الإنجازات التطبيقية ما ضمه كمال أبو ديب في كتابه « الرؤى الممتعة » - نحو منجم بنيري في دراسة الشعر الجاهلي ، « الحجة المصرية العامة للكتاب » القاهرة ١٩٨٦ .

ومن حله الإنجازات دراسة عبد الجبار الخطيب : « محاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهلي » . انظر في الأدب والتدج ص ٩٥ دار الرشيد للنشر - ط ١ بتداد ١٩٨٠ . ومبدأ أعمال عبد الفتاح كيلطون في مؤلفه : « الأدب والغزبية » دراسة بنوية في الأدب العربي - دار الخليفة - بيروت - ط ١ ١٩٨٣ ، و « الغائب » ، دراسة في ملامح الحبري - دار توفيق للنشر - ط ١ - دار البهاء - ١٩٨٧ . وينظر أيضاً « قرأت مع الشاهي والمشي والباحظ وابن خلدون » للكتور عبد السلام المسدي - الشركة التونسية للتوزيع - تونس ١٩٨٤ . كما أن ما يتروم به الاستاذ الدكتور عبد الله محمد الفضلي وسعيد مصعب السريحي ، في السموية أصبح ملحوظاً في هذا الاتجاه انظر « المحفظة والتكفير » : من البنية إلى التشرية ، فرامة نقدية لتدريج إرسل معاصر عبد الله محمد الفضلي - منشورات انشائي الأمم انتقالي - جنة ١٩٨٥ . وللدكتور الفضلي مؤلف « تشرية النص » ١٩٨٧ . وانظر « لكتبة خارج الأوتيس » : دراسة في الشعر والقصة - لسيد مصعب السريحي - النشر شركة دار العلم للطباعة والنشر - المملكة العربية السعودية ط ١ - ١٩٨٦ .

وينظر أيضاً « النص الأم من أين ولان أين » للكتور عبد الملك المرتضى - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ١٩٨٣ . وأصاحب حله لمقالة بعض الدراسات في هذا الاتجاه ، كدراسة قصيدة مالك بن الربيع ( الألبت شعري هل ابنت أيلة ) وقصيدة السياب « في الليل » ، مجموعة شتاتيل إبة الجلسي ، وبعض قصص القصص العراقي محمد خضير ضمن مجموعة « للملكة السوداء » .

(٣) انظر الأوتوبريا البنية لكتور ليفي شتراوس - ترجمة مصطفى صالح . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٧٧ .



## خليل حاوي ( ١٩٢٥-١٩٨٢ ) دراسة في معجمه الشعري

خالد سليمان

مدخل على الرغم مما قد يتبادر إلى الذهن من أن مفهوم مصطلح المعجم الشعري، لا يحتاج إلى تحديد أو تعريف، إلا أن التعريف به، وتحديد ما يعنيه، يظل مسألة لا بد منها ابتداءً، وذلك لسبب جوهري يمكن اختصاره في أن الفهم لمعنى هذا المصطلح ربما يتجه لفظ للأخذ في الحسيان اللفظة المفردة التي ينتجها الشاعر، دون أن يتعداها إلى إطار الجملة كاملة أو مجتزأة، أو إلى ما يشبه التعبير، مفرداً ومجموعاً، في اللحن من معان وانفعالات وصور. ومعلم أنه في الشعر، كما في النثر أيضاً، لا تبقى اللفظة منزلة عما يجاورها من الألفاظ في الجملة. كما أن مجاورها لغيرها من الألفاظ لا تبقيها هي والكلمات التي جاورها ألفاظاً مجردة ومنزلة عما أريد لها أن تحملها من معنى، أو من جملة من المعاني.

وفي النقد العربي، القديم منه والحديث، لم يشكل المعجم الشعري استقطاباً لدراسات منفصلة، أو دراسات قائمة بذاتها، كما شكلت موضوعات أخرى مثل الوزن والقافية، وشعر الصنعة وشعر الطبع، والسرقات، والمجاز والتشبيه، والوحدة الموضوعية والوحدة المعنوية، وغيرها. لكن هذا لا يعني أن النقد لم ينعرض إلى الموضوع من خلال البحث في مسائل أخرى، مثل قضية اللفظ والمعنى في النقد القديم، وقلة الشعر الحديث في دراسات النقد المعاصر.

وفي النقد الإنجليزي، لم يأخذ المصطلح "Poetic Diction" أهمية كبيرة إلا منذ مطلع القرن التاسع عشر؛ وذلك من خلال المقدمة التي كتبها الشاعر والنقاد الإنجليزي وليام وردزورث (1770 - 1850 : William Wordsworth) للمجموعة الشعرية المعروفة باسم "Lyrical Ballads"، وذلك في سنة ١٨٠٠ م، ثم في سنة ١٨٠٢ م<sup>(١)</sup>. وتعد هذه المقدمة من أكثر الدراسات أهمية عن الموضوع<sup>(٢)</sup>، كما أنها تعكس اقتناع وردزورث بأن بطوق شعر الطبع على شعر الصنعة، وأن المعجم الشعري الصالح (غير الزائف) هو المتمثل في شعر الطبع، في حين أن المعجم الشعري الزائف مرتبط بشعر الصنعة أو الشعر المتكلف<sup>(٣)</sup>.

ويتفق الدارسون الغربيون على أن الحقبة الرومانسية في الشعر الإنجليزي من وردزورث إلى كيتس (John Keats 1795 - 1821) تعد أعصب حقبة برزت فيها أهمية المعجم الشعري، كما أنه ليس هناك من حقبة كان النقاش فيها لهذا الموضوع مثمرًا كما كان في تلك الحقبة<sup>(٤)</sup>.

وعلى الرغم من أهمية المقدمة التي كتبها وردزورث، فإنها لم تحدد تعريف مصطلح المعجم الشعري، كما حده ناقد آخر في العشرينيات من القرن الحادي، تيمothy بارفيلد (Owen Barfield)، الذي خصص للموضوع كتاباً مستقلاً بعنوان "Poetic Diction"، ظهرت طبعته الأولى في عام ١٩٢٧، وظهرت طبعته الثانية منه اشتملت على مقدمة طويلة في عام ١٩٥٢. وعلى الرغم من أن هناك كتباً أخرى ظهرت حول هذا الموضوع، إلا أن كتاب بارفيلد بقي الكتاب الأكثر شهرة بينها.

يعرف بارفيلد المعجم الشعري، بقوله وفي الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها، أو يرد لمعانيها أن تثير خيالاً جالياً، فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري<sup>(٥)</sup>. وهذا التعريف

يتضمن كل ما يتعلق بالكلمة المفردة المستخدمة من قبل الشاعر ، وما يتعلق بمجموعة الكلمات المرتبة ترتيباً معيناً ، وما تركه عملية الاختيار والترتيب من تأثير في الخطاب . بمعنى آخر ، يبرز التعريف ثلاثة مراكز أساسية ، هي :

- ١ - الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر .
  - ٢ - ترتيب الشاعر للألفاظ .
  - ٣ - ما ينتج من عملية الانتقاء والترتيب من معان قادرة على التأثير .
- وعليه ، فإن دراستنا للمعجم الشعري لتحليل حاوي ستتناقش هذه المراكز من خلال محورين هما :
- ١ - الألفاظ ، حقول بارزة .
  - ٢ - الجملة ، ظواهر بارزة ، وخاصة تلخص جانباً رئيسياً في تجربة الشاعر ورحلته بين الفجائية والفرح .

## أولاً : الألفاظ : حقول بارزة .

عندما يقول ريتيه ويليك " Rene Wellek " ولوستن واوين " Austin Warren " اللغة هي ، بالمثل الحرق التام ، مادة الأدب ، وإن كل عمل أدبي هو مجرد عملية انتقاء من لغة معينة<sup>(١)</sup> ، فإنها ولا شك يذكّرنا بأن الشاعر وهو يصوغ قصيدته يقوم بعملية انتقاء واسعة من مفردات اللغة التي يكتب بها . لكن عملية الانتقاء هذه عملية شاقة ، حتى حل أولئك الشعراء الذين تصفهم أحياناً بأن اللغة طيبة معهم ، أو أولئك الذين كان القدماء يصفونهم بأن الواحد منهم كأنه يصرّف من بحر . والقدرات في اللغة ، هي الرغز من استعملنا اليوم لها ، أو ألبعضها ، تصبح عند الاستعمال في الشعر وأشباهه عصبية ( stubborn things )<sup>(٢)</sup> . ولنا بحاجة إلى أكثر من التذكير بأنه على الرغم من وجود لغة واحدة لجميع الشعراء الذين يتكلمون اللغة الواحدة ، فإننا نستطيع التمييز بين لغة شاعر وشاعر آخر ، وبين شعر حقيق وآخرى ، بل بين لغة الشاعر في مراحل مختلفة ، في بعض الأحيان . واختيار أنماط من الألفاظ تنضوي تحت حقول بارزة من قبل هذا الشاعر أو ذلك ، وشيوع ألفاظ في هذه المرحلة دون تلك ، جزء مهم في لغة الشاعر أو المرحلة ؛ فعندما يقال مثلاً إن كتابات شيلي ( 1822 - 1792 ) Percy Bysshe Shelley ) تكثر فيها الألفاظ المجردة أو المعنوية ، أو يقال إن كيتس تبرز في كتاباته الألفاظ الحسية التي تخضع إلى الحواس ، وخاصة النظر والسمع والرائحة ، أو أن أهم جديد في معجم براوننج الشعري ( Robert Browning : 1812 - 1889 ) هو كثرة استخدامه للألفاظ العلمية في عصره ، في القصائد الغنائية القصيرة ، واستعمال «المونولوج» السرد في القصائد الطويلة<sup>(٣)</sup> ، أو يقال إن أندرسون ( ١٩٣٠ - ) استطاع أن يثقل نفسه لغة خاصة به ، وأن يكون نفسه معجباً شاعرياً واضح التمييز<sup>(٤)</sup> ، أو أن لغة شعراء الأرض المحتلة في فلسطين مختلفة عن لغة شعراء مجلة شعر في لبنان ، فإن مثل هذه الأقوال مبنية ، في جزء كبير منها ، على غط الألفاظ المستخدمة بشكل بارز عند كل من أشرنا إليهم .

كان الشعراء الإنجليز ، قبل الحقبة الرومانسية مثلاً ، يستخدمون ألفاظاً للدلالة على أشياء صبار الشعراء بعضهم يستهجنون استعمالها للدلالة على تلك الأشياء نفسها ، فكأنوا يستعملون كلمة " Zephyr " (صبا) بدل كلمة " breeze " (نسيم) ، وكلمة " nymph " (موردة) بدل كلمة " girl " (بنت) ، أو يرمزون إلى الكلمة الشائعة الاستعمال ببساطة يفترض أنها تناسب الأسلوب

الشعري ، فيقولون عن الأسماك " the finny prey " (الحيوانات الزعفة) ، وعن الطيور " the feathered choir " (جموع الترنم المرتبة) ، وعن الجرذان " whiskered vermin race " (جنس الفوام ذوات الشوارب)<sup>(٥)</sup> .

وكان الشاعر العربي في حقبة ماضيه يكثر من استخدام ألفاظ تصور عبقه ولله ، وبيته وحياته ، ولهمه لنفسه ولعالمه ، لم يعد يستعملها وهو يتحدث عن تلك الموضوعات ذاتها ، فكلمات مثل أوك ، وصال ، هجر ، نوى ، صبا ، وغيرها كثير ، لم يعد الشاعر المعاصر ميالاً إلى استعمالها . وعلى مستوى التعبير ، والصورة كذلك ، نجد كثيراً منها قد ندر استعماله في لغة الشعر المعاصر . فتعبير مثل «تعلانيات الحوى» أو صورة مثل :

إذا مشيت تنطق عند مشيتها

كما ليل فصن ناصم غصن<sup>(٦)</sup>

نخلص إلى القول إذن أننا نستطيع التمييز بين شاعر وآخر هل مستوى الألفاظ التي يستخدمها كل منهما . وتعرف الألفاظ والمفردات التي يستخدمها شاعر ما ، تشكل مرحلة أولى ومهمة في الوقت نفسه ، في تعرف لفته وأسلوبه . وهناك مجالات عدة يستطيع الدارس التوجه إليها في دراسة مفردات المعجم الشعري ، كأن يتجه إلى تحديد ما إذا كانت مفردات الشاعر تحمل إلى كونها حسية أو فكرية ذهنية ، أو يتجه إلى فحص تلك المفردات لرؤية ما إذا كانت في معظمها فصحية أم دخلها شيء من العامية أو التحريف ؛ ومنها أيضاً دراسة جراءة الشاعر على استخدام ألفاظ جديدة ، أو اشتقاق صيغ جديدة ؛ ومنها حصر الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر ، أو حصر أنماط وحقوقه منها ، تفيد في دراسات أخرى تقوم على حصر حقول مشابهة أو مخالفة عند شعراء آخرين ، للتحديد بالتالي تفيد في تعرف اللغة الشعرية لعصر من العصور . هذا بالإضافة إلى مجالات أخرى عدة يمكن للدراسات للمعجم أن تتناولها .

وقد أردنا في هذا الجزء من الدراسة أن نتبع أنماط الألفاظ عند خليل حاوي في ستة حقول ، هي :

- ١ - ألفاظ الجنس .
- ٢ - ألفاظ اللون .
- ٣ - ألفاظ الحيوان والطيور والحشرات .
- ٤ - ألفاظ الحبيب والبث .
- ٥ - ألفاظ الجلب ولوت .
- ٦ - الرمز .

جدول رقم ١١ : الأخطاء البائس

المجلس : الأعضاء والعضوات												
الاسم	جند	شعر	جدايل	صين	شدة	صديق	صنوبر	شفيق	نهد	حديقة	خضمر	فخانة
وسان	هاني	طري	بني	ساق	فخانة	خضمر	حديقة	نهد	شفيق	صنوبر	صديق	شدة
٣١٧/١	٣٢٤/١	٣٤٧/١	١١٢/١	٣٢٢/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١
٣٤٤/١	٣٤٤/١	٣٤٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١	٣٢٤/١
١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣	١٤٧/٣

• نظراً لضرورة إيراد جميع التبع التي وردت عليها الكلمة من التبعين ،  
 احتجنا في جميع الجداول بإيراد جميعها بكلمة الكلمة ، هكذا : مري ، مري ، مري ،  
 جاءت كل سبع خطية بها : مري ، مري ، مري ، مري ، مري ، مري ، مري ،  
 مري ... الخ .

• في هذا الجدول ، كما في الجداول السابقة ، يتبع الرقم الأول لكل رقم  
 الأرقام ، أما الأرقام التالية فهي على الشكل التالي : يتبع لكل رقم الكلمة التي  
 وردت فيها الكلمة ، مثلا : ١٢٧/١ ، يعني الرقم واحد الكلمة الأولى ،  
 مري ، التبع الثاني : الكلمة الأولى ، كما صدر عن رد الجمعية - مري -  
 ١٢٧ ، والرقم ١٢٧ يتبع لكل رقم الكلمة في الجدول . أما الرقم ١٢٧  
 الخط الأولى في الجدول والرقم ١٢٧ ، رقم ١٢٧ يتبع لكل كلمة من  
 جميع الكلمات .



[illegible]









تکلیف جدول رقم ۴۵ : تلفات الموت والجب

کلیف	قنار	غراب	انکاس	دسار	سوار	علم	بیل	چقال	چشم	سین	شارل	شرجان	انصار	بختر
۶۸/۱	۳۳۸/۱	۴۵/۱	۳۳۸/۱	۷۶/۱	۹۰/۱	۴۵/۳	۲۵۴/۱	۱۲۲/۲	۶۶/۱	۵۸/۱	۲۸/۱	۱۶/۱	۳۶/۱	۶۳/۱
۷۸/۱		۳۰۳/۱	۲۴۱/۱	۲۴۱/۱					۵۸/۱	۷۶/۱	۴۷/۱	۴۵/۱		
۷۸/۱		۳۵۷/۱	۲۴۱/۱	۲۴۱/۱					۶۴/۱	۷۶/۱	۴۷/۱	۴۵/۱		
۷۸/۱		۷۲/۲	۸۰/۲	۸۰/۲					۶۵/۱	۷۶/۱	۷۳/۱	۶۴/۱		
۳۰۴/۱		۱۱۲/۲	۱۲۷/۳						۲۳/۲	۷۳/۱	۷۳/۱	۷۴/۱		
۳۰۴/۱										۷۶/۱	۷۶/۱			
۱۴/۲										۱۹/۸/۱				

چلیف	صنایع	سوم	ملج	کلیس	قنار	مجموع	مسترد
		۳۶/۱	۸۲/۱	۲۴۱/۱	۳۳۸/۱	۶۷/۱	۲۶/۱
		۳۶/۱	۸۲/۱	۲۴۱/۱		۳۴۶/۱	۲۴/۱
		۸۲/۱	۹۷/۱	۲۴۱/۱		۹۵/۳	۳۴/۱
		۳۳۸/۱	۱۹۹/۱	۳۱۵/۱		۳۴۶/۱	۴۶/۱
		۲۴۵/۱	۲۴۱/۱			۳۵۶/۱	۸۰/۱
		۲۴۱/۱	۲۴۱/۱			۷/۲	۸۳/۱
		۳۳/۲	۲۴۱/۱			۷/۲	۹۰/۱
		۱۳۴/۲	۳۱۵/۱			۷/۲	۹۱/۱
		۱۳۴/۲				۱۲/۲	۹۳/۱
						۱۲/۲	۱۳۸/۱
						۱۵/۲	۱۶۸/۱
						۲۲/۲	۲۲۸/۱
						۵۹/۲	۲۴۱/۱
						۶۴/۲	۲۴۱/۱
						۱۰۶/۲	۲۴۸/۱
						۱۰۸/۲	۲۴۸/۱



جدول رقم ٤٥ : ألقاب الأسماء

الخطبة	لحمه	صالح	أسماء	طولان	شهرزاد	سندباد	جمن	شيطان	أليس	فول	تيتن	القطعة	نيسان	بعل	تسموز
١٣٠/١	٩١/٢	٩١/٢	١١٩/١	١٢٢/١	١١٩/١	٢٢٥/١	٢٩/٣ ٦٤/٣ ١٢٥/٣ ١٥٤/٣	١٨٢/١ ٢٢٨/١ ٢٧٠/١	٢٥/٣ ٢٥/٣ ٢٧/٣ ٢٧/٣ ٢٨/٣ ٣٠/٣ ٣٠/٣ ٣٢/٣	١٦/١ ١٦/١ ١٢/١ ١٢/١ ٢٢/١ ٢٢/١ ٢٧/١ ٣١/١ ٣١/١ ٨١/٣	١٣٦/١ ١٢٨/١ ٣٢٨/١ ٣٤٧/١	٩٦/١	١١٥/١ ٢١٤/١ ٥٠/٢	٨٩/١ ٩٤/١ ١٣٣/١ ١٣٣/١ ١٣٣/١ ٢١٢/١	٨٩/١ ٩٠/١ ٩٤/١ ٩٤/١ ٩٤/١

سندباد	لحمه	النجم	الفلقة	جبلوتة	النصري	الشيخ	المصلي
٧٧/١	٣٠٧/١	١٠٩/١ ١٠٩/١ ١١٠/١ ١١٠/١ ١١٠/١ ٩٧/٢ ٥٥/٣	١٠٩/١ ١١٠/١ ١١٠/١ ١١٠/١ ١١٠/١ ١١٠/١ ١١٦/١	١٨٤/١ ٢١٩/١ ٢٤٥/١	١٢٩/١ ٣١٥/١ ٣١٦/١ ٣٤٥/١ ٣٤٩/١	١٣/٤ ١٣/٢ ٨٣/٢	٢٢/١ ٣٠٢/١ ٣٠٢/١ ٣٠٣/١ ٣٤٥/١ ١٠٣/١ ١٠٥/١ ١٣٩/١ ١٤٠/١ ١٨٤/١ ١٨٤/١ ٢٠٧/١

وثورة... وقد يفسر بعضهم هذه الظاهرة لا بأنها ثورة على الكبت ، بل بأنها تعبير عن هذا الكبت ، وتأكيده .

إن غرضنا من هذا الاقتباس يتنثل في جاثين :

١ - تأكيد وجود الظاهرة في الشعر العربي المعاصر ، بشكل عام ، ومن ثم في معجم خليل حاوي .

٢ - مساهمة الرأي الذي يرى أن شيوع هذه الظاهرة في الشعر ينبغي أن يمدّ عيناً وقعت فيه الواقعية اللغوية المعاصرة .

ولا ينبغي على الدارس أن يشوع ألفاظ الجنس الحسية ليس مقصوداً على الشعر ؛ فهي شائعة أيضاً في فنون الأدب الأخرى من قصة ورواية<sup>(١٠)</sup> ومسرحية . كذلك فإن عدداً من الشعراء لم تكن هذه الألفاظ واردة في معجمهم الشعري في مرحلة سابقة ، قد أدخلت تبرز في معجمهم في مرحلة لاحقة . والأهمية على ذلك أن تميز الدارس . وربما يكون شعر محمود درويش وما أصبح عليه في نهاية السبعينيات وفي الثمانينيات مثلاً جيداً . فنش مثلاً عن ألفاظ وتعابير كهذه في شعره في حجة الستينيات ، فلنك أن نجد لها آثراً :

حبيبي ، أتعاف سكوت يدك

فحك دمي كي تمام الفرس

حبيبي ، تطير إنث الطيور إليك

فخلع أنا زوجة أو نفس

حبيبي سألني لديك

ليكبر فسقي صغري لديك

ويشتي من عطلك الحرس<sup>(١١)</sup>

وإذا كان من واجبنا أن نثير هذا التساؤل : لم كان شيوع مثل هذه الألفاظ ؟ فإن من واجبنا أيضاً - إضافة للحقيقة - ألا ننكس برده إلى تعلق الشاعر المعاصر ، أو الكاتب المعاصر ، بواقعيته ، أو إلى الكبت الذي يعانيه . أذكر قبل سنوات أن هذا الموضوع : شيوع الألفاظ الجنس الحسية ، وصور الجنس الحادة في أدبنا المعاصر ، كان يشغل بال الشاعر العراقي المغترب صلاح نبازي ، وكان ذات مرة قد اقترح على كاتب هذه الدراسة ، في لندن ، أن ينظر فيه ويؤمره دراسة متعمقة . وأورد للحقيقة ، هنا أيضاً ، أن كل تلك العوامل التي ذكرتها آنفاً ، وذكروها أكثر من دارس ، كانت مما أورد صلاح نبازي لي حينذاك . وهي تشكل ، بلا شك ، أسباباً جوهرية لا يمكن إنكارها لشيوع هذه الظاهرة في لغة الأدب العربي المعاصر . لكن السبب الأعمى - فيها نسطن - هو هذه السلسلة المتصلة الحلقات من الإحباطات السياسية والفكرية التي يعيشها الأدب العربي المعاصر . وكأن بهذا الأدب ، شاعراً كان أو ناثراً ، وهو يشاهد بأم عينه التراجعات الفكرية والسياسية الماثلة لآلته ، يرتد إلى الجنس ؛ إلى الأنثى ، مجرداً من رومانسيته ، مجرداً من مثاليته ، يتمرد ويشتهي ، هوضاً عن الفشل الجماعي ، الذي هو جزء منه ، وإعادة خلق حياة ترتد إلى عوالم موهلة في القدم ؛ عوالم لم تلجئها الحضارات والفلسفات ، ولم تتدخل في عوالم الإحباطات المتتالية .

والأنثى في مجمل صورتها عند خليل حاوي ، كما هي عند غيره من الشعراء ، العرب للمعاصرين ، لم تعد تلك المرأة التي تجلب القلب بجمال وجهها ورواقها قدحا . ومن هنا تأتي صورتها الكلية صورة تحلو

إن النظرة المتخصصة في جدول ألفاظ الجنس ( جدول رقم « ١ » ) من شأنها أن تعزز مجموعة من الملاحظات يمكن تلخيصها فيما يلي :

١ - تتوزع هذه الألفاظ في ألفاظ لرمعة يمكن تحصيلها فيما يلي :

أ - ألفاظ تحمل دلالة سلبية في ذاتها ، أو قل تحمل دلالة كربية ناعمة من اللفظ ذاته ، دون الحاجة لأن تترنن بألفاظ أخرى مصاحبة لكي تتصدد هذه الدلالة السلبية أو الدلالة الكربية . ومن هذه الألفاظ : بني ، موسى ، زنى ... إلخ .

ب - ألفاظ تحتاج إلى مصاحبات لكي تتزاح دلالتها إلى دلالة سلبية ، مثل : عار امرأة ، امرأة لم تتصل ، « قبل أن تنشق في الفلطنين هالوة الصلبد المنتهية »<sup>(١٢)</sup> .

ج - ألفاظ ذات دلالة إيجابية ، أو قل ذات لون مفرح ، تلف على طرف نقيص للتعطين السابقين ؛ مثل : شفاء ، بفس ، حب ، عتاق ... إلخ .

د - ألفاظ جرت من الدلالة الجنسية في بعض القصائد ، وانزاحت دلالتها إلى دلالة أخرى غير جنسية في السياق الذي وردت فيه ، وإن كانت هذه الألفاظ قد جاءت أقل منها في الألفاظ السابقة ، ومنها :

شهوة<sup>(١٣)</sup> ، الشفاهة<sup>(١٤)</sup> ، ضاجعت<sup>(١٥)</sup> ، يتشهى<sup>(١٦)</sup> .

هذه الألفاظ الطبيعية صفات الأنثى في تشبهها للذكر ، مكتسبة بذلك كثيراً من الشاعر والروايات التي تنزع إليها الأنثى في مجال الجنس . وتفسير ذلك أن الطبيعة عند عدد كبير من الشعراء المعاصرين أصبحت تتخذ صورة الأنثى في رغبتها في الذكر لتحقيق عودة الحبيب إليها واستمرار الحياة عليها من خلال استحضار أساطير أمة الثبات :

ها بل إنك لقيم

طلما حنت إليه هرير ليل العقم

أنثى واهة

فقطها البعل ورواها

فخصبت بالرجال الأهلة<sup>(١٧)</sup> .

٣ - تراجع الألفاظ الرومانسية أو الألفاظ الحادة المتصلة بالجنس ، أو ما يمكن أن يطلق عليه ألفاظ « شهوة الروح » ، مثل « حب » و« عتاق » و« وقلة » و« ولادة » وغيرها ، ويروز الألفاظ التي تتمثل فيها « حيوانية الرغبة » و« شهوة الجسد » ، مثل « حرى » و« ضاجع » و« نهدة » أو « دندى » و« فخذ » و« ساق » و« شهوة » ... إلخ .

وقد أطلق بعض الدارسين على مثل هذه الألفاظ الألفاظ « الابتدال » أو الألفاظ « الصيفية »<sup>(١٨)</sup> . وربما يكون من الجدير بالذكر أن تعرضي لما أورد الدكتور أحمد بسام سامي ، في معرض جعلته عن كثرة شيوع ألفاظ الجنس البديهة في شعر كثير من الشعراء المعاصرين ، حيث يقول<sup>(١٩)</sup> :

« وكان من الطبيعي أن يطفو على سطح الشعر عيب آخر من عيوب الواقعية اللغوية ، وهو البدانة وألفاظ الجنس . لقد كانت البدانة في ثرائنا القديم ناعمة غالباً من بساطة نفوس أهل الصحراء وصنف طويتهم وصرامة أخلاقهم التي تشبه صرامة الصحراء في انتفايحها وإنكشافها . ولكن البدانة عند شعرائنا المعاصرين هي بدانة غرد

- ب - الا ترى مله ويريدى حمرة الشمس  
عروقي شجرة البهار ،  
دمي يجيل اللحن الجاري  
ثريت من المعاقبة الحضره والشمس<sup>(٣٧)</sup> .
- ج - وفدا تطيب الجنة الحضره  
لي شمس تسيل على الشافر<sup>(٣٨)</sup> .

أما اللون الأبيض ، فبالإضافة إلى اشتراكه مع اللون الأخضر فيها قلناه ، فإن دلالاته في كثير من الأحيان تتزاح عند حاوي إلى موات ، نظرا لارتباط بعض ألفاظه في عدد من القصائد ، مثل ألفاظ الثلج والصفيح والجديد واليباض بالجلد ، أو بالكسرة والمجز . فلفظ الثلج مثلا يعمل في الغالب دلالة مشرقة ، لكن هذه الدلالة تتزاح في بعض المواضع إلى دلالة نقيضة ، وكذلك لفظ الجديد ، واليباض في «جنة الشاطئ» ونسج على لسان المجوز المجزوة :

في الليل حين يفتح المرجان  
في ضوء القمر  
ينحل لون جدائل اليبضا  
ووجهي تجمي عه الخفر<sup>(٣٩)</sup> .

وفي «الستيداد في رحلته الثامنة» ينفذ الستيداد على الشاطئ مشغلا بها إذا كان ذلك الكائن إلى ذلك المكان هو «ملك الرب» وحقا أم أنه :

لمله البحر ، وحف الموج والرباح  
لملها الغيرة البيضاء والصفيح  
شدا عروقي لعروق الأرض<sup>(٤٠)</sup> .

وفي «لماز عام ١٩٦٢» تأخذ زوجة لماز في ثمن الموت الأبدى بعد أن عانت خللان الزوج :

خبيث في يبايض صامت الأمواج  
يفضي ياليل الثلج والفرجة  
يفضي ياليل  
واسمعي ظلي وآثار نعال<sup>(٤١)</sup> .

ويمكن الدارس أن يتتبع المزيد من الأخطاء على ذلك ، مهتديا إلى المواضع التي يأتي اللون الأبيض فيها مصاحبا لدلالات الموت أو العجز أو الجذب بالجدول السابق .

أما اللون الأحمر ، فيمثل عند حاوي في الأغلب الأعم جذوة الحياة والاشتغال التي تحاول جامعه ألا تنطفئ . أو قل هو رمز المفارقة التي يبديها الشاعر أو بطله لظفر الموت والجذب وقنعة الرؤى من حوله . وفي أحيان أخرى يأتي مصاحبا لعنف دموي مدمر .

وفي الجدول رقم ٣٩ يلاحظ خلية الألفاظ ذات الدلالة المنفرة الكربية في الحقل الثلاثة التي يشتمل عليها الجدول : الحيوان والطير والحشرات . ففي ألفاظ الحيوان يزداد تردد الألفاظ مثل حية ، ذئب ، كلب ، ثعلب ، غناص .

في الغالب من مظاهر الرقة الرومانسية ، أو قل إنه لا يرى فيها مثل تلك المظاهر ، فلو أنها لا تسحر له ، ووقتها لا تثير شهوة الروح فيه . إنها تنصب شراكتها له كتم إطفاء الرغبة في الجسدين . بمعنى آخر ، هي تغريه ، ليس عن طريق ما تمتاز به من سحر رومانتسي ، بل تغريه لأنها أتت وكفى مثل الشق الثاني في عملية التنازل والرغبة في تأمين استمرار الوجود وإعادة الحصب إلى الأرض البرار :

يوم آتت مريم ، يوم قاعدت  
زحفت نلثت في حمي البوار  
ولزاحت عن رباح الجوع  
في أدها صمت الجندار  
وسوالي شمرها  
انصحت على جليلك جرا وهار<sup>(٤٢)</sup> .

وحق في الأماكن التي تأتي فيها صوريتها مشرقة حلقة رومانتسي ، تتمثل فيها برادة غير مفسدة ، فإنها في تلك المواضع لا تشكل عسلا موجودا أو قائما ، وإنما هي عالم يتوق الشاعر إلى رؤيته وإنما :

تختال في المرأة  
عارية تطل ولا تظال  
وتروح تلججها الحواس الخمس  
في شبق الرجال  
فتصلبه دمع الشموع  
يفضي في دوح يولده المحال<sup>(٤٣)</sup> .

في ألفاظ اللون تبرز - كما يوضح الجدول رقم [٣] - الألوان : الأسود والأبيض والأخضر ، وإن كان اللون الأسود يبرز متوقفا على الألوان الأخرى . وليس يعني أن تفوق هذا اللون على باقي الألوان يجعل الصورة المشبعة بالسواد هي الصورة الغالبة في شعر حاوي ، كما يوضح أن رؤى الشاعر تميل إلى أن تكون رؤى قائمة غير متفائلة .

ولها يتعلق باللون الأخضر ، فلا يتعارض وروحه بشكل بارز في دواوين الشاعر مع ما قلناه في الفقرة السابقة ، ذلك بأن ما يمثله هذا اللون من خصب وحياة ، وما يجعله من دلالة نقيضة للقفامة والتشاؤم والكآبة ، هو في حقيقة الأمر حلم ، أو توق إلى تحقيق الحلم ، وليس حقيقة ممثلة في عالم الشاعر ، على نحو ما تبين الاقتباسات التالية :

١ - فلتمان بن جميع الثار  
ما يمنعا البعث اليهنا  
أسم تنفض منها عفن التاريخ ،  
واللمعة ، والغيب الخزيثا  
تنفض الأسم الذي حير  
حينها يواقيت بلا ضوء ونار ،  
وبصريرات من للملح الجوار ،  
تنفض الأسم الخزيثا  
والجهنم ،  
ثم نحا حرة خضره ، تزهو وتصل  
لصلى الصبح المخل<sup>(٤٤)</sup> .

فما يتعلق بفكرة الموت والانبثاق التي نمن بصلدها الآن . وهذه للراحل هي :

١ - سيطرة عالم الموت والجلبد في المرحلة الأولى ، وعقلها ديوانه الأول ، نهر الرمان ، رؤى يا متشائمة .

٢ - وقوف عالم الحبس والانبثاق على قلمي في مواجهة العالم الأول ، وعقله ديوانه الثاني ، الناي والريح ، رؤى يا متفائلة .

٣ - انهيار عالم الحبس والانبثاق وانزياحه أمام عالم الجلبد والموت ، وعقله ديوانه الثالث ، بيدار الجوع ، عودة الرؤى يا المتشائمة .

مثل هذا التمثل لفكرة الحبس والموت في شعر حاوي لقي قبولاً علمياً لدى عدد كبير من تعرضوا لخليل حاوي بالذكر (٣١) ، كما أشرنا .

وهو يمثل لا نستطيع إنكاره في إطاره العام . ولكننا في الوقت نفسه لا نجد فيه تصوراً دقيقاً وأميناً لهذا الموضوع في شعر الشاعر . صحيح

أن الدارس لشعر حاوي يرى فيه تأرجحاً بين سيطرة عالم الموت والجلبد ومقلومة عالم الحبس والانبثاق هيمنة العالم الأول . لكن

هذا التأرجح متناقل ليس فقط في الدواوين الثلاثة بشكل عام ، ولكن في كل ديوان منها ، بشكل يجعل من القول إن هناك حدوداً

فاصلة بينها غيراً خيراً دقيق . ففى الديوان الأول - على سبيل المثال - لا نستطيع القول إن رؤى يا الشاعر فيها يتعلق بفكرة الحبس والموت في

قصيدة « البحار والدروش » هي نفسها في قصيدة « يد الجلبد » ، وهذا أوهي نفسها في « الجسر » ، وهكذا في الدواوين الأخرى . وهذا

بالفعل ما كان قد لاحظته الدكتور حسين مرؤة ، حين بين أن حاوي

كان يشعر بأنه مطالب بأن يكشف قوانين التناقض في الواقع ، وأن كل ديوان من تلك الدواوين حل تلك التناقضات ، كما حل رؤى يا

كانت تتراوح بين التناقض والتشكُّل ، بين اليأس والرجاء ، بين الصورة للفرقة في سوداويتها والأخرى المشرقة التي لم يمت التناقض فيها (٣٢) .

ما نود تأكيدُه إذن أن عالم الموت والجلبد ، وعالم الحبس والانبثاق ، بقيا يتداخلان ويتصارعان منذ الديوان الأول ، واستمر

ذلك الصراع حتى الديوان الخامس ، وحتى نهاية حياة الشاعر التي جعلت مؤلفة مع تقوى عالم الموت والجلبد حل عالم الحبس والانبثاق .

ما نمنيه بالرمز هنا ينحصر في الرمز الأسطوري والديني والتاريخي والشعبي ، وهو نفسه المفهوم الذي اتبعناه في دراسة سابقة (٣٣) ، وإن

كنا نتعرف بأن مثل هذا الفهم يخرج من دائرة الرمز عناصر أخرى مهمة . فذلك بأن الرمز بمفهومه الشامل ، وكما هو متفق عليه لدى

الدارسين ، يعنى كل ما يمكن أن يحمل على شيء آخر في الدلالة عليه ، سواء أتم ذلك عن طريق الطائفة التابعة أم عن طريق الإيماء ، وذلك

لوجود علاقة عرسية ، أو علاقة متعارف عليها بين الشئين (٣٤) . وعليه ، فإن الرمز للقوى ، حل سبيل المثال ، يخرج من نطاق

اعتدالنا هنا ، وإذا كنا نتعرف ، فيها فكرته سابقاً ، وما سنذكره لاحقاً أيضاً ، بأن لغة حاوي تطغى بالرموز ، فإن استثناء الألفاظ غير

الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية من مجال الذكر هنا ، ربما يعد نقصاً في هذه الدراسة . فالألفاظ مثل : الناي ، السج ، سلم ،

الجسر ، الضريبة ، الصحرار ... إلخ ، هي رموز لأشياء أخرى

وربما كان من الجدير بالملاحظة أن صورة الكلب في جميع المواضع التي تحدثت فيها في قصائد الشاعر تنبئ إلى أن تكون صورة سلبية أو ممترة وأنها مرتبطة بالتشرد والقتل وتفرق الجثث والأجساد .

وفي الطير والحشرات أنثاق : الفرباب والبومة ، والمنكبوت ، وكل هذه الألفاظ وثيقة الصلة بصورة الموت والحروب .

قبل التعرض إلى مناقشة فكرة الموت/الجلبد ، والحبس/الانبثاق في شعر حاوي في إطارها العام ، هناك بعض الملاحظات التي يمكن الخروج بها من الجلبدين « ٤ » و « ٥ » .

[ ١ ] بين الجلبد رقم « ٤ » أن لفظة الموت ، يشتقها الكثير إلى استخدامها الشاعر مثل أكثر لفظة تردت في الجلبدين . أكثر

من ذلك ، يمكن أن نقول إنها أكثر لفظة تردت في مجمله الشعري . وتتميز هذه اللفظة إنها أضفت إلى تلك اللفظة

ألفاظاً أخرى ترتبط معها بدلالة واحدة ، مما ورد في الجلبد . ومن هذه الألفاظ : قبر ، حفرة ، لحق ، نقش ، تلجوت ،

كنك ، جنازة ، جثث ، قتل ، أشلاء ، انتحار ... إلخ .

[ ٢ ] هناك لمط أتمر من الألفاظ يستخدمه الشاعر لإبراز فكرة الموت والجلبد ، وانتقاء الحبس والحياة . وقد أكثر الشاعر أيضاً من

استخدام هذه الألفاظ ، من مثل : حريق ، دمار ، غراب ، عقم ، قنار ، صحارى ، جلبد ، صليح ، ملح ، كبريت ،

سموم ، رمان ... إلخ .

ومن مجموع هذين المجموعين من الألفاظ نستطيع أن ننتهي في أمثتان إلى أن ألفاظ الموت والموت تشكل غالبية واضحة في

مجموع الشاعر ، كما أنها تشكل العمود الفقري لصورة الموت المرعبة عند حاوي . وصورة الموت هذه تفرض نفسها ووجودها

من خلال هذين : أ - عالم الشاعر الحجازي ، ب - عالم الشاعر الداخل أو النفسي .

[ ٣ ] ليست صورة الموت والجلبد ، وإن كانت صورة غالبة ، هي الصورة الوحيدة في دواوين الشاعر ؛ إذ تلف في مواجهتها صورة قضيبة ، هي صورة الحبس والانبثاق . ومن خلال

هذه المواجهة تتشكل رؤى يا الشاعر .

ولو حاولنا أن نبين هنا يند كلاماً من الصورتين لرأينا أن ما يند صورة الجلبد والموت أقوى حل أرض الواقع ما يند الصورة الثانية

التفصيلية . فالواقع للميت ، ولجثث البوس ، حل للسوى الفردى وحل المستوى الجمعي ، مما يحيط بالشاعر ، يمزج الصورة الأولى

ويقويتها . أما ما يمزج الصورة الثانية ويستند عليه بقية من وجود جلوبة مقلومة لم تنطوي بعد . هذه الجلوبة هي بقية من أمل لم يمت في

عودة الحبس والحياة ، وإن كان الشاعر نفسه قد اعترف في مقالة إحدى قسم قصائده « قصيدة لمارم عام ١٩٦٢ » أن مثل هذا الأمل لم

يفلح في تغيير صورة بطله ، وما يمل ذلك البطل من شخصية صيرتها شهوة الموت ، والزهد في الانبثاق من جديد (٣٥) .

إن أكثر الدراسات التي تعرضت لخليل حاوي وشعره قد ركزت على دواوينه الثلاثة الأولى التي ظهرت قبل عام ١٩٦٧ . وتكاد جل

هذه الدراسات تجمع على إبراز ثلاث مراحل في رؤى يا حاوي الشعرية

البشر ، وعرض نفسه من جرّاء ذلك إلى غضب الآلهة ، فحكمت عليه أن يقيد إلى صخرة لتتبيش كبده الغريان والعقبان<sup>(٣٨)</sup> .  
أيقن من كبدي ليهسه الغراب<sup>(٣٩)</sup> .

وفي قصيدة «لمازور عام ١٩٦٦» لم يرد لفظ «لمازور» صريحاً في القصيدة ، بل جاء فقط في عنوانها ، هذا على الرغم من أن القصيدة كلمة تقدم على استكشاف أبعاد في تلك الشخصية التراثية .

بقيت نقطة أخيرة لا بد لنا من توضيحها في هذا الصدد ، وهي أن خليل حاوي على خلاف بعض الشعراء الذين قوى حود قصيدة الشعر الحر على يدبهم ، لم يلجأ في قصائده إلى حشد عدد كبير من الرموز فيها ، كما فعل شعراء آخرون ، على نحو يقل كاهل الجملة الشعرية ، أو القصيدة كاملة . وللتدليل على هذه النقطة نسوق للتأليين التاليين مزيد من التوضيح .

يقول عبد الوهاب البياتي في قصيدة «مرثية عائشة» :

يموت راعي الضأن في انتظاره ميتة «جالنوس» .  
ياكل قرص الشمس «أورفوس» .  
تبكي على الفترات «عشروت»  
تبحث في مياهه من خاتم ضامع ومن أخته قوت  
تتلب «تموز» فيا زواري اللخان  
عائشة حانت مع الشطة للبيستان<sup>(٤٠)</sup> .

ففي هذه الجملة الشعرية الواحدة ، حشد الشاعر عدداً من الرموز ، منها التاريخي ومنها الأسطوري ، والغريب في مثل هذه القصيدة لا يكاد يلتقط أنفاسه من السمي وراء تمثّل رمز فيها ، ويقلّ علاقه بموضوع القصيدة ، حتى يجد نفسه أمام رمز آخر ، وهكذا .  
ويقول بدر شاكر السياب في قصيدة «بنوان» من رؤيا فوكاي :

من مقلته لؤلؤ يهيمه التجار  
وحظك للدعوى والمجار  
وحاصفات من الرصاص والحديد  
وذلك للمجلجل المرن من بعيد  
إن ، إن يلق «كونغاي» كونغاي  
أهم بالرحيل في غرناطة النجر  
فانضمرت الرياح والغدير والقمر  
أم سمر المسبح بالصليب فانتصر<sup>(٤١)</sup> .

وهنا كذلك يمشد السياب عدداً من الرموز القديمة والحديثة ؛ ففي السطر الأول إحصاء أو تجميع لما يقوله المراء الذي سخره «بروسبيرو» السامر لغريثاند ؛ «هل عمق أذرع خمسة بنام أبوك في قرارة البحر ، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين ... اسمع ها هو النافوس ينمأ» . وكان شكسبير قد ضمه إحدى قصائده ، كما نقله في «إس . إليوت» في قصيدته «الأرض اليابس» ورمزاً للحياة من خلال الموت<sup>(٤٢)</sup> .

و«كونغاي» في السطر الخامس رمز أسطوري صيني ، كان الشاعر قد عرّف به في موضع سابق في القصيدة<sup>(٤٣)</sup> . وفي السطر الذي يليه إلى رمز تاريخي هو «غرناطة» ، ثم إلى رمز إنجيلي في السطر الأخير .  
ومثل هذا الحشد من الرموز في جملة شعرية واحدة ، أو في قصيدة

لا تخفي حل القاريء أو الدارس . لكن علنا هنا أن مثل هذه الرموز يمكن الإشارة إليها في ثنايا البحث ، كما أنها — في حقيقة الأمر — رموز ذاتية ، بمعنى أنها ربما تختلف في دلالاتها بين شاعر وآخر . فالبسّر عند حاوي له دلالة مختلفة عن الجسر عند فحوى طوقان ، على سبيل المثال . أكثر من ذلك ، فربما تكون اللفظة /الرمز ذاتها في قصيدة ما رمزاً لشيء مختلف في قصيدة أخرى للشاعر نفسه . لكن الرمز الأسطوري أو الشعبي وكذلك الدين أو التاريخي يعمل من شمولية الدلالة عند الشعراء على اختلافهم ما لا يتوافر للرمز اللغوي . فرمز الصليب يمكن أن تشابه دلالة الصاعة عند مختلف الشعراء ، وكذلك رمز «بروميثيوس» أو صلاح الدين لوزقاه الهملة ، وغيرها .

وعلى الرغم من أن خليل حاوي يعد واحداً من الشعراء التميزيين ، نلاحظ — كما بين الجليل رقم [٦] — أن رمز تموز وما يمكن أن يعد متصلاً به ، كمشيار وأدونيس ، ورموز الانبعاث الأخرى ، كطائر الفينيق والمغصاء ، لا تتعدد كثيراً في شعره .  
أو بالقدر الذي يتولمه الدارس . ويمكن تعليل ذلك بأن الشاعر في كثير من المواضع في قصائده يأتى بالملول أو الدلالة فقط ، مستفيداً بذلك من الدال نفسه . فعندما يقول مثلاً :

عله يفرخ من أنفاضنا نسل جلد  
بغض الموت ، بغل الريح  
يلوى نيشة حوى  
يصبحها الجليل<sup>(٤٤)</sup> .

فإن الدال المحلول هنا هو طائر الفينيق أو العنقاء ، الذي يقوم بتجديد عمره بقتله ، ومن رماده تخلق أفراس خفية تعيد دورة الحياة التي انتهت في الطائر الأول<sup>(٤٥)</sup> . وهذا الرمز من رموز الانبعاث التي لقيت هوى في نفوس الشعراء المعاصرين .

واستمع ، كمثل آخر ، إلى صوت «شجرة الدر» باكية ناعية :

يا صبايا الحى شعين معى  
خير الصبايا  
يا صبايا  
خلف الراجل ذكراً لن يزول  
سوف يجيئه إله يتعالى  
وفصول تتوالى  
يلتقى في رحم الأرض الفصول  
بطلا فضا يصول  
سوف تحيه الفصول<sup>(٤٦)</sup> .

ليس ندبها هذا تدب عشتار عندما مات حبیبها «تموز» مضرباً بدمائه بعد أن قتله الخنزير البرى ، وظل أمهلاً في حوضه إلى الحياة قائماً ؟  
وعندما يقول في قصيدة أخرى :

عدت بالثار التي من أجلها  
حرّضت صدى حارياً للصاعقة<sup>(٤٧)</sup> .

أليس في ذلك إشارة إلى «بروميثيوس» الذي قدّم النار للإنس

واحدة ، لا نجلده عند حاوي ، فالرمز لا يأتي في قصيدته خطفاً ، بل يأتي مثاثاً ، تغرزه ثيابا القصيدة ، وتشكل منه بأناة وتبصر فكري وملحمي ، إلهاراً وضبوطاً ولوناً ، في اللوحة التي تشكل منها القصيدة .

■

### ثانياً : الجملة : ظواهر بارزة

يمكن لدراسة الجملة في شعر شاعر ما أن تشكل موضوعاً متشعباً ومتشعباً أمام الباحث . فهو إذا تناولها من خلال إطارها النحوي ، أي الجملة الشعرية التي يمكن أن تشتمل على عدة جمل نحوية ، تعلقت بالدروب والمسلك أمامه أيضاً . وإذا تناولها من خلال إطار بلاغي ، وجد نفسه في موقف مشابه ، وهكذا . ولما كانت هذه الدراسة محكمة بغير حدود ، فقد أرتأينا أن تقتصر على المحاور الثلاثة التالية :

- ١ - مجاورة الألفاظ بعضها لبعض .
- ٢ - التكرار ، ويتضمن ذلك التكرار في الألفاظ المفردة ، والتكرار في أشباه الجمل ، ثم التكرار في الجملة كاملة .
- ٣ - المونولوج و Monologue ، أو الحوار الذاتي .

### [ ١ ] مجاورة الألفاظ :

لا ينبغي أن أسند الحقوق المهمة في التجديد في القصيدة المعاصرة يشمل تعلق الألفاظ المكونة للجملة أو شيء الجملة بعضها ببعض . وكثيراً ما أكد النقاد القدماء ضرورة ما أسماه « صفة التآليف » ، الذي عرفه الأملدي بأنه وتوابع الألفاظ في مواقعها بحيث تجيء « الكلمة مع أنصتها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعانها ، إما على الألفاظ أو التضاد ، حسبما توجيهه تسمية الكلام »<sup>(١)</sup> . وهذه النظرة تأس متفقة في فلسفتها المنعوية مع كثير من النظريات اللغوية القديمة والحديثة في الوقت ذاته . فالجرجاني أيضاً يقرر في « دلائل الإعجاز » أنه ليس للفظ في ذاتها ميزة أو فضل أولى ، كما أنه لا يحكم على اللفظة بأي حكم قبل دخولها في سياق معين ، لأنها حينئذ تری في نطاق من التلازم أو عدم التلازم . كما أن هذا السياق هو الذي يحدد تناسب الدلالة ، ويميز فيه معنى ما على وجه ما يقتضيه المعنى ويرتضيه<sup>(٢)</sup> .

ليس علينا هنا تتبع آراء القدماء في هذا الموضوع ، وإنما علينا أن نبين أن القصيدة المعاصرة قد اختلفت عن القصيدة القديمة في هذا الحقل . وهي ظاهرة نبه عليها عدد من الدارسين ، وإن كانوا في الغالب قد أشاروا إليها في إطارها العام بقول الدكتور عز الدين إسمايل :

لقد صار من الواضح أن شعر هذه التجربة [ تجرية الشعر الحر ] يتعامل مع اللغة تعاملًا خاصاً وجدياً ، كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها بنفس المنهج . . . ولقد صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بتلك الوظيفة ، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجميلة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة ، فليس من المعقول في شيء ، بل ربما كان من غير المنطقي أن تدبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة . لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها ،

وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة ، ألومتهجاً جديداً في التعامل مع اللغة ، ومن هنا تمزجت لغة الشعر المعاصر بعامية عن لغة الشعر التقليدية<sup>(٣)</sup> .

ويطيل أدونيس الحديث حول هذه النقطة في مواضيع متفرقة في كتابه « زمن الشعر » وينصب إلى أن الفرق بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الحديثة هو أن القصيدة القديمة كانت تعبيراً بقول المعروف في قالب جاهز ومعروف ، في حين أن القصيدة المعاصرة عملية خلق تقدم للقرء ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة<sup>(٤)</sup> .

وإذا كان أدونيس قد صار في هذا المجال شوطاً بعيداً يصعب على الكثيرين متابعيه فيه ، وموافقته عليه في كثير من الأحيان ، يتبهم في ذلك رعب من الشعراء ، فإن شعراء طليعيين آخرين مثل السياب ونزارك الملائكة وغليل حاوي وصالح عبد الصبور والبياتي وعمود درويش وسميح القاسم وصالح نبازي وغيرهم كثيرون ، وقفوا موقفاً تجديدياً/تراثياً في الوقت نفسه . فهم لم يفرجوا تماماً عن تراثية مزاجية الألفاظ أو مجاورتها لبعضها البعض ، كما أنهم لم يبقوا على هذه المجاورة ، كما هي في لغة القصيدة التقليدية . وقرق كبير بين طبيعة مجاورة الألفاظ بعضها ببعضاً في جملة مثل :

ذهب أنيا بين البراعم والعشب ، أبهى جزيرة

أصل المنى بالشطوط

وإذا ضاعت المرافء وأسودت الخطوط

أليس الشفة الأخيرة

في جناح القراشة

خلف حصن السنايل والضوء في موطن الحشاشة<sup>(٥)</sup> .

وبين جملة كهذه :

والليل في المدينة

تصنع صمغاً الحزينة

وغرفتي ينمو على عتبتها الغبار

فأبتغي القرار

أضئ على ضوء عصى

لا أضئ بيقينه

تترجم السكتية

وأرغمي والليل في الظلام<sup>(٦)</sup> .

إن تتبع مجاورة الألفاظ في الجملة عند حاوي يبين أن هذا الشاعر لم يبلغ ما اكتسبه الألفاظ من علاقات عبر صور اللغة ، كما أنه في الوقت نفسه لم يبق تلك العلاقات على صورتها التي نلجدها عليها في القصيدة التقليدية . ويستطيع الدارس أن يتبع هذه المجاورة في نواحي كثيرة ، كمجاورة الفاعل للفعل ، والمضاف إليه للمضاف ، والمجرر للمبتدأ ، والوصف للصفة ، والحال لصاحبه . . . إلى آخر ذلك ، وسيجد أنها مجاورة تراثية/تجديدية . وربما يكون في الاستشهاد بمثال يجمع بعضاً من النواحي السابقة ، ما يفي عن التوسع في الاستشهاد .

تقول زوجة « لعازر » بعد سنوات من معاناتها موات زوجها الذي بعث إلى الحياة بعد موته :



التقنية تناولوا فيها التكرار اللفظي في الشعر وعملوا عليه . وحسبنا هنا أن نشير إلى ما أورده ابن رشيقي في « العملة » تحت هذا الباب ، حيث يقول : « وللتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يفتح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل »<sup>(٩٧)</sup> . ويلاحظ الناقد من ثم في بيان الأغراض المستجبة التي يكون التكرار فيها عنصر قوة في القصيدة ، مستشهدا على آرائه بكثير من الشواهد والاقتباسات . ومن جملة آراء هذا الناقد بتبين لنا أن الشاعر العربي القديم قد لجأ - لأغراض شتى - إلى تكرار الصوت الواحد ، والكلمة الواحدة ، كما لجأ إلى تكرار الجملة وشبه الجملة .

وفي الشعر العربي المعاصر ، برز التكرار ظاهرة عند أكثر من شاعر ، وفي أكثر من نص<sup>(٩٨)</sup> . وربما تكون قصيدة بدر شاكر السياب « أنشودة لطر » مثالا جيدا على استغلال الشاعر تكرار كلمة « مطر » ثلاث مرات متتالية في بعض المواضع في القصيدة ، وبرتئين في مواضع أخرى ، ليحطن قصيدته بديققات أكتسبتها قوة وضعفاً ، وليجعل من تكرار الكلمة « مطر » لازمة موسيقية عملت على ضبط الإيقاع العام للقصيدة ، وشكلت - من ثم - روياء فاعليا لها<sup>(٩٩)</sup> .

وليس التكرار الذي نشير إليه هنا مقصوراً على الشعر العربي ، فهو موجود في أشعار الأمم ، وجذوره عميقة يمكن رصدنا في الأناشيد الدينية البدائية في مختلف الحضارات<sup>(١٠٠)</sup> . وفي الشعر الإنجليزى ، مثلاً ، نجد هذه الظاهرة سمة بارزة في شعر أعلامهم ، من شكسبير إلى ق. ن. إس. إليوت . وقد خصصت له كتب النقد عندهم أبواباً في أمهات اللواحي . وحسبنا هنا أيضاً أن نشير إلى ثلاثة التي تضمنتها موسوعة برنسون ، عن الشعر والشعرية تحت باب « التكرار ، "Repetition" »<sup>(١٠١)</sup> . وبما جاء فيها أن التكرار اللفظي ، سواء أكان تكراراً على مستوى الصوت أو اللفظ الصوتي ، أم كان تكراراً على مستوى العبارة أو السطر أو لقطع الشعرى الكامل ، يمكن أن يقوم بعدة وظائف ، منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو واقع خارج إطار الوظيفة الإيقاعية .

وفي شعر خليل حاوي يبرز هذا التكرار بمستوياته المختلفة : القطع الصوتي - اللفظة المفردة - شبه الجملة - السطر الواحد - القطع الشعرى الكامل ، مشكلاً ظاهرة بارزة لا تخطئها عين المدارس أو القارئ . فمثل مستوى القطع الصوتي نجد الشاعر يلجأ إليه في قصيدة « الأم الخريفة »<sup>(١٠٢)</sup> ، متتلاً في تكرار أداة التصييب « ما » التي تلعب دوراً لازمة معيرة عن عمق الفجوة ، عن طريق استعمال هذه الأداة المعبرة عن الدهش لرؤية شيء أو سماع شيء تستعظمه النفس وتتمتع به ، فحافه سره ، أو عدم ثقل نظيره :

- ١ ما لوجه الله صحراه
- وصحبت يترامي عبر صحراه الرمال .
- ٢ ما الضيف غاصب
- يوقد ناره .
- ٣ ما ترى تحكي الرياح
- من جراح فلها الظفر
- ٤ ما لبيت القلنس ، بيت الله
- معراج النجوم
- ٥ ما له أم يجمه سيف ملاك

فيبقى في يياض صامت الأمواج  
فيضي يا ليالي التلج والفرجة  
فيضي يا ليالي

واسمعي ظلي وتأثر تمايلي

اسمعي برقاً أماريه . .

أدري حية زهر في جرحي وترخي  
شرر الأسلاك في صدغي . .

من صدف لصدغ

اسمعي الحصب الذي يبت

في السليل أضراس الجراد

اسمعي ثمرا من سمرة

الشمس على طعم الرماد

اسمعي البيت الذي ما يرت

تخضر فيه لحية ، فخل ، وألمع تطول

جاعت الأرض إلى شلال أدهال

من الفرسان ، فرسان للقول .

هيكل يركع في النار

تن الكتب الصفراء تنسل دغاتها

في حلمات الحيل<sup>(١٠٣)</sup> .

انظر إلى مجاورة المضاف إليه للمضافات : صامت/ الأمواج ، ليالي/ التلج ، آثار/ نمل ، شرر/ الأسلاك ، أضراس/ الجراد ، سمرة/ الشمس ، طعم/ الرمس ، شلال/ أدهال ، فرسان/ للقول ، حلمات/ الحيل .

وانظر المجاورة بين الفعل والفعل والمفعول : فيضي ، اسمعي ، ظلي ، اسمعي برقاً ، أدري حية ، زهر في جرحي شرر الأسلاك ، اسمعي الحصب ، يبت أضراس الجراد ، اسمعي البيت ، جاعت الأرض ، تن الكتب .

وانظر كذلك الصفات والموصوفات : يياض صامت الأمواج ، حية زهر في جرحي ، هيكل يركع في النار ، الكتب الصفراء . إلخ .

إنك لن تجد في كل ذلك خروجاً على تقاليد اللغة ، لكن الشاعر ، في الوقت نفسه ، يستغل كل ما يسمح به اللوروث من استكشاف مساحات بكر في إمكانية إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ . إنه إيمان الفكر في استغلال اللغة للشعر دون أن يفقدنا شعريتها وغنائيتها وفريتها/جامعيتها . إنه لغة خاصة بالشاعر ، تلك في الوقت نفسه من الجسور ما يقيها على علاقة وثيقة بترائية العلاقة بين الألفاظ .

## ٢ - التكرار

يشتمل التكرار المراد هنا المقطع الصوتي المفرد ، والكلمة المفردة ، وشبه الجملة أو الجملة كاملة ، والسطر الذي ربما يحضري عمل جملة أو شبه جملة ، والمقطع الشعرى الذي يتكون من جملة شعرية أو أكثر . ومثل هذا التكرار بعلمته نجده أيضاً في شعر الأقدمين ، وإن كان شعرهم يميل إلى التكرار الذي لا يصل إلى مستوى المقطع الشعرى الكامل .

وقد خصص بعض النقاد العرب القدماء أبواباً في مؤلفاتهم

- طوى ابن واغت تصارع  
لمت حلت على طفل
- طوى ابن حلت على مكازها  
جلا تجمع واحسى في صدرها

إن التأثير الذي يمكن أن يحدثه تكرار الكلمة الواحدة ، بالإضافة إلى ما ذكرناه قبل قليل ، هو أنه يشكل عنصر تأكيد على مدلول الكلمة ، وهي رغبة الشاعر في أن يجعل للكلمة أهمية خاصة ، من خلال تأكيدها عن طريق تكرارها ، أو أن يجعل منها محور القصيدة بحيث تأتي الحواطر والأفكار في القصيدة سنداً لتلك الكلمة<sup>(٥٩)</sup> .

أما تكرار الجملة ، فقد تتراوح بين تكرار مكثف في بعض القصائد ، وتكرار خفيف في قصائد أخرى . في قصيدة « البهار والدرويش »<sup>(٦٠)</sup> أكثر من جملة جاء تكرارها خفياً ، فالجملة :

قابع في مطرعى من ألف ألف  
قابع في ضفة الكنج السريق .

تتكرر في صفحة ١٤ وفي صفحة ١٧ .  
والجملة : ويكوخي يستريح التوامن  
الله ، والحدح السريق .

تتكرر في صفحة ١٥ وفي صفحة ١٨

والجملة « لن تغايفي الموائ السائيات » تتكرر في صفحة ١٨ و صفحة ١٩ . والجملة « ماتت بمضى ثارات الطريق » تتكرر أيضاً في صفحة ١٨ و صفحة ١٩ .

وهناك قصائد أخرى ترد فيها مثل هذا التكرار المخفف ، يمكن للدارس الرجوع إليها<sup>(٦١)</sup> . وفي قصيدة « بعد الجليله »<sup>(٦٢)</sup> يجتريه الشاعر من القطع الشعرى التالي :

يا إله الحبيب ، يا يعلا يفض  
الفرية العاقر  
يا شمس الحصيد  
يا إكنا يفض للبر  
ويا فصحا مجيد  
أنت يا غمز ، يا شمس الحصيد .

جلا لأصر يلى جا في ثابا القصيدة . ففي صفحة ٩٠ يجتريه منها « أنت يا شمس الحصيد » ، وفي صفحة ٩٨ يجتريه منها « يا إله الحبيب » ، يا غمز ، يا شمس الحصيد » مرتين .

أما عن التكرار المكثف للجملة ، فيمكن أن تكون قصيدة « صلاة »<sup>(٦٣)</sup> مثالا جيداً على ذلك . ففي هذه القصيدة تشكل الجملة النحوية التالية المكونة من الفعل والمفعولين والمنادى لازمة بين عليها الشاعر مجموعة من الجمل الشعرية التالية :

- أعطى إيليس قلياً
- يشتمى موت الصعاب
- .....  
• أعطى إيليس قلياً

- ماحلة البيت ، والتأثير في  
والضماعيا تستباح  
لم تر الجنة في ظل الرماح  
• ما لتقل المار  
• هل حلت وحلى  
• ما لآم شمت  
• ألفت مسوح ومسوح  
• ما لها الأم الحزينة  
• ترعى صخرها على الصخر  
• ما وحوش تدهى الميزان والعروش  
• ما لتنام التاب والحربة  
• في وجهي المنى  
• ما جدار الصمت في وجه آله  
• ينتهى عبر صعرها الأعلى .

ففي هذه القصيدة التي بلغ مجموع سطورها سبعة وستين سطرا تكرر للقطع اثنتا عشرة مرة . والقصيدة في إطارها العام صرخة تضجع وألم سببها ما حلّ بالأمة العربية عام ١٩٦٧ . أنتكون مغالون إذن إذا قلنا إن تكرار « ما » في هذا النص ، ويده الكتالة ، أشبه ما يكون بتدريج المنهج أمة الحزن والألم وهو يعلن عن شعبيته للأخرين .

وعلى مستوى اللفظة الواحدة ، نجد التكرار في أكثر من نص . وسنكتفي بالإشارة إلى قصيدة « رسالة الغفران » من صالحي إلى لثوره<sup>(٦٤)</sup> . وفي هذا النص تكرر كلمتان ، مصلوحاً دوى ، بين عليها الشاعر عدداً من الجمل الشعرية . وهاتان الكلمتان هما : « تبارك » و « طوى » . وقد ترد الفعل « تبارك » في المواضع التالية :

- وتباركت رحم الله ولدت  
على ظهر الحبول
- وتبارك البطل المغامر  
يشند في طلب الصراخ المر
- وتبارك البطل للمغامر  
يفى على صحر يبل في المجرى
- وتبارك البطل للمغامر  
ما بين حراس لشاحل في ذرى التلويح
- وتبارك العرق الذي صفى  
حروق الجسم من حكر
- وتبارك للمصوم  
في لين المحبة والذهب .

ولذا كان التكرار قد جاء في بعض الأجزاء السابقة يشمل أكثر من المفردة الواحدة ، فإن اللفظة « تبارك » تشكل الناقص المشترك في عملية التكرار .

أما اللفظة الشاعرية فهي « طوى » وقد تكررت في القصيدة في المواضع التالية :

- طوى ابن ولدهم الحسرات  
في المنى الذي يمتد خلف السور

أ - المعجزة الآتية التي تحققت لـ «لعازر» عندما أحياه السيد المسيح بعد أيام من موته .

ب - حية لعازر بعد البعث ، وكونها حية/مواتا ؛ لأنها لم تلت من خلال رغبة لعازر نفسه في العودة إلى الحياة . ومن هنا فإنه لم يستطع عارسة الحياة الحقة مع زوجته التي كانت تحترق شهوة ليزرع في رحمها بذرة الحبيب ، حيث كان يقابل تلك الشهوة ببرودة قاتلة للزوجة . وهذا ما عبّرت عنه الجملة السابقة .

ومن خلال هذين المحورين في تقابلها واقتنائها ؛ فرح الزوجة بعودة الزوج إلى الحياة ، ثم خيبة أملها في قدرته على ممارسة دور الزوج ، تكونت تجربة القسيدة .

وقد جاء تكرار الجملة في القسيدة لازمة أشارت إلى بؤرة المسألة في المرة الأولى ، ثم استمرارية هذه المسألة من خلال تكرار الجملة بعد كل بارق أمل كان يراد الزوجة في أنها ستجد عند هذا المائد من عالم الموت ضالتها . كذلك فإن الشاعر جعل منها خاتمة القسيدة لتدل على نهاية ذلك الأمل وموته في نفس الزوجة .

#### ٣ - المونولوج « Monologue » أو الحوار الذاتي :

يرى الدكتور عز الدين إسمايل في المونولوج واحداً من عنصرين بارزين من عناصر التعبير الدرامي في القصة العربية المعاصرة<sup>(٩٦)</sup> . ويرى دارس ، غير عربي ، أن المونولوج مثله مثل وسائل أخرى ، كالتكرار واستخدام الحكبة القصصية ، والرموز ، والتشخيص « تكتيكات فنية جديدة » في أساليب التعبير في هذه القصة<sup>(٩٧)</sup> .

وهذا المصطلح يستعمل لمدة مائة أو أكثر من أجناس مختلفة ، ولكن هذه للامان والأغراض لها مفهوم مشترك من حديث الشخص لنفسه ، وغالباً ما يكون هذا الحديث مطوّلاً ، دون حساب لما إذا كان هذا الشخص يستمع له أحد أو لا أحد<sup>(٩٨)</sup> .

« المونولوج » أو الحوار الذاتي وسيلة فنية تستخدم في الرواية والقصة ، كما تستخدم في المسرحية والقصة ، ويلجأ إليها الأديب للتعبير عما يجول في نفسه هو ، أو في نفس إحدى شخصياته . ويمكن القول « بأنمثنان شديد ، إن كثيراً من أجل النماذج الشعرية في آداب الأمم في عصورها المختلفة قد اشتملت على هذه الوسيلة ، ووظفتها لإبراز الأفكار التي أراد الشاعر فصحيتها تلك النماذج »<sup>(٩٩)</sup> .

وقصائد حاوي ، خصوصاً قصائده الطويلة ، حافلة بهذا النمط من الأسلوب . ومنذ القصة الأولى « البحار والدرويش »<sup>(١٠٠)</sup> في ديوان الشاعر الأول « نهر الرمان » ، يلجأ الشاعر إلى هذه الوسيلة الفنية . والقصة هذه يمكن تقسيمها إلى دورتين رئيسيتين : الدورة الأولى تتخذ صيغة الحديث عن الدرويش بلسان طرف ثان ، بحيث يشكل الدرويش مرجع ضمير الغائب لفرد فيها :

- بعد أن عان دوار البحر
- بعد أن واوغه الريح
- في أحصابه الحري ...
- شرشت رجلاه في الوحل الحقيق

وتستمر هذه الدورة حتى السطر الثلاثين في القصة . وفي

#### يشتهي الموت التهاب

• أعطني [ إيليس ] قلباً لا يطيق  
أن يرى جسماً سجيناً في الزوايا

• أعطني إيليس قلباً لا يصاب  
بجلا يغمره هول المهوى

• أعطني إيليس قلباً  
لا تنفثه القطرن

• أعطني إيليس قلباً  
لا تنفثه القطرن

• أعطني إيليس قلباً يصرى  
من ظلام لامع يطفو على وجه السراب

• أعطني إيليس قلباً  
يشتهي الموت التهاب

إن الانسجام بين عنوان القصة ومضمونها ، وما اشتملت عليه من تكرار ، أمر لا يخفى على القارئ . ففى الصلاة يتوجه المرء إلى الخالق بمجموعة من التوسلات والطلبات يتضمنها كلامه الموجه إلى الخالق . كذلك تشتمل هذه التوسلات على كثير من التكرار للتراكيب ، أو الأجزاء منها . ومضمون القصة ابتهاج من الشاعر بتضمن مجموعة من التوسلات . وإذا كان الشاعر يتوجه بهذه التوسلات إلى إيليس فمرد ذلك إلى أن طبيعتها أو مضمونها ، كما توضح الأمثلة ، يتطلب أن يكون المتوجه إليه إيليس ، وليس غيره . والنمط الأخير من التكرار الذي استخدمه حاوي هو تكرار الجملة الشعرية الكاملة ، التي تشتمل على عدة جمل نحوية ، وتمتد إلى عدة أسطر . وقد جاء هذا النمط من التكرار في قصة « لعازر عام ١٩٩٧ »<sup>(١٠١)</sup> ، حيث تكررت الجملة الشعرية التالية أربع مرات في القصة<sup>(١٠٢)</sup> .

كنت أسترجم حينه  
وفي صبي عار أمراً  
أذنت ، تحررت لغريب  
ولماذا عاد من حفرة

ميتا كتيب  
غير عرق

يتزلف الكبريت مسود المهيب

وتشكل الجملة الشعرية هذه أحد محورين رئيسين قلعت عليهما القصة :

بغير انيمائه ، تلك الفرحة التي حَبَّتْ عنها في الدورة الخامسة حين أُعلنت تحدث جاريا للتصيلة بفرح أنثوي طغوى :

جارى يا جارى  
لا تسألنى كيف عاد  
عادنى من غربة الموت الحبيب  
حجر الدار يخفى  
وتغنى حبيبات الدار والحمر  
تغنى في الجرار  
ويستار الحزن يخضر  
ويضهر الجدار  
عند باب الدار ينمو الدار ، تلم الطيوب  
عادنى من غربة الموت الحبيب  
زئد من يلسان حول خصرى  
وئله يروج تيض الوودة الحمراء بهصرى  
بعد أن وئد في ليل الحلال .

هذا الحلم الجميل الذى راودها عند عودة الزوج يأخذ في التلاشى ، وهي تقرب منه ، تتحرى له ، تقويه ، تسترحم عينيه ، وهو يقابل كل ذلك ببرودة الأموات .

ولم هذا الإخفاق ، يحاول الانتقام لكبرياء الأئش فيها ، فتحاول أفراد الناصرى ، ليقوم بالور الذى أخفق لعازل في القيام به ، تخفق في ذلك أيضا ، فتستسلم مرأراً في نومها لغريب يريرى من فرسان المخول . لكن ذلك لا يحقق لها رغبة الأئش الفعلية . وأمام هذا الحذلان للتواصل تنبج هى كذلك إلى طلب الموت الأبدى ، ويصبح كل ما فيها من حواس يصرخ طلباً لهذه النهاية :

الجواس الحس فوهات بجار  
تتشهى طعم الدواهي والحروب

وهكذا فإن عرض التجربة في القصيدة ، وتطور هذه التجربة ، والنهاية التي آلت إليها ، كل ذلك تم عن طريق المونولوج الذى جاء على لسان الزوج في الجزء الأصغر من القصيدة ، وعلى لسان الزوجة في الجزء الأكبر منها .

خاتمة :

قسم القرطاجنى الناس بحسب أحوالهم النفسية وما يبرون فيه من تقلب أحوال وتصاريف دهور إلى ثلاثة أصناف :

[ ١ ] صنف عظمى لذاته ، وقلت آلامه ، حتى كأنه لا يشعر بها .

[ ٢ ] وصنف عظمت آلامه ، وقلت لذاته ، حتى كأنه لا يشعر بها .

[ ٣ ] وصنف ثالث تكلمات لذاته وآلامه .

وتبعاً لهذا التقسيم ، ذهب القرطاجنى إلى أن الأفاويل الشعرية التي تصدر عن هذه الأصناف منقسمة إلى أنماط متصلة ، جعلها على النحو التالي :

١ - أقوال مفردة . ٢ - أقوال شلجية . ٣ - أقوال

السطرين ٣١ و٣٢ تألى الجملة الظلية التالية موجبة إلى الدرويش الذى تم الإخبار عنه في الدورة الأولى :

— هلت غير من كوز سوت  
هيتك في القيب العميق

ومن ثم يأخذ الدرويش الذى خاب أمه في العلم الذى انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر ، كما توضح القصيدة ، في حديث داخل مع ذاته ، ليكشف لنا في البداية أن تصوله الذى ظن مدة أنه بديل مناسب للمعلم للوصول إلى للمرة قاصر أيضا قصور العلم . وتستمر هذه الدورة حتى نهاية القصيدة .

وفي قصيدة « جسيم بارد »<sup>(١٧)</sup> يتعد المونولوج مشكلاً القصيدة كاملة من بدايتها إلى نهايتها . وما نخرج به من حديث للمرة لذلانا أن حياتنا تنقسم إلى مرحلتين : المرحلة الأولى كانت فيها فتاة ليل تصاد وتصلطاد :

وطواف يزوايا الليل  
بالخانات من باب لباب

أما في المرحلة الثانية فقد تخلصت من حياة الليل ، بعد أن وفرها أسدحم للمأوى ، وكساهما وأطعمها ، وور لها اللبسة . لكن تعاستها لم تنته . وإذا كان شغلها في المرحلة الأولى قد أنهكها وهذ قواها ، فإن شغلها في المرحلة الثانية كان أنسى وأكثر لجمعة . ولهذا السبب يكثر التمنى في حوارها الذاتي :

- ليتنى ما زلت في الشارع أصطاد النباب
- ليتنى ما خلى من رحلة الشارع ...
- ليت ما سلفى ثرياً وقوت
- ليت هذا البارد المخلول يحيا أو يموت
- ليتنى . . يا ليت ما سلفى دلقاً وقوت

وكما ذكرنا قبل قليل ، فإنه قلما تخلو قصيدة من قصائد حاوى من استغلال هذه الوسيلة الدرامية ؛ وهذا ما يجعل استعراضها جميعها عملية لا تنبع لها هذه الدرامسة ، وربما تكون قصيدة « لعازل عام ١٩٦٢ » مثلاً بارزاً يستحق وقفة خاصة . وثبدأ القصيدة بتكلم يمثل ألامه حفر الثبور ، فيخاطبه طالباً منه أن يحقق حشرة دفنه لتصل إلى قاع لا قرار له :

حق الحفرة يا حافر  
عمقها لقاع لا قرار  
يرعى خلف مدار الشمس

وهذا التكلم هو لعازل نفسه ، الذى أحياء المسيح بعد أيام من موته . أما سبب هذا الطلب فتوضحه الدورات الأولى والثانية والثالثة في القصيدة ، حيث إنه لم تكن لديه رغبة في العودة إلى الحياة .

ومن الدورة الرابعة « زوجة لعازل بعد أسابيع من بيه » حتى نهاية القصيدة يصبح التكلم زوجة لعازل ؛ فهي تتحدث نفسها تارة ، وتحدث جارة تارة أخرى ، ملقية الغصن من خلال ذلك حل مأساتها . لقد فوجئت كما سبق وذكرنا بأن عودة الزوج إلى الحياة كانت عودة مشوبة . لذلك سرعان ما ذوت الفرحة التي عمرتها حين علمت

٢ - لم ينفذ غط الأتوال لدى حاوي عند حدود الأتوال الشاعرية ، بل تعدى ذلك إلى دائرة الأتوال المفجعة التي تصل إلى قمة صذاب النفس وشقاها ، وهي رهينة استبداد موت عند ، تنزل فيه الشار والكبريت لشمع الإنسان ، وتلغنه وخلف مدلل الشمس .  
ويملك بيزم كل برين أمل في رؤى بالولة والأبنايت الذي هو قرين الفرح ، فلم ركام الموت والجذب والحق . ومن هنا فإن عذابات الشاعر في جعل عالم الفرح / الحبيب والحياة ينفذ على أقدامه أمام عالم الفجعة / الجذب والموت ، ثوبه كلها بالإخفاق . وعليه ، يصبح خطاب الشاعر للمعز في مقدمة المقصيدة ، التي سبق أن أشرنا إليها أكثر من مرة ، من الأهمية ما يلخص تجربة الشاعر الكلية ، واقتصار الفجعة حل الفرح ، لا في علة الشعرى فحسب ، بل في علة الشخصى . ألم يجلب الشاعر المعز ، قبل سنوات وسنوات من إنهاء حياته بنفسه :

و ثم راحت ملاحك تكون ذاتها في ذاتي . . . و يوم  
تم تكوينك ذ يوم طلعت من بخار الرحم وديخان  
المصهر ، كنت لمين وجها ورجيا ، حاولت أن  
أهدمك وأبنيك ، وكانت مرارلت عانيتها طويلا قبل  
أن أنتهي من رغبتي في أن تكون أبني طلعة ،  
وأصلب إكنا ، وأجل مصيرا . . . وسافذا ؟ لكن كنت  
وجه للفاضل الذي أبارك في الأمل ، لأنت الوجه  
الغالب حل واقع جميل ، بل واقع أجيال يتل فيها  
القوى الخير بالجمال ، فيتوصل إلى نقيضه ،  
ويتقمص « الحاضر » طيبة « التئنين » الجسلاد  
والفاسق . . . وهكذا ، وفيها يشبه الحطم ، الخد  
الحاضر بكل زمان ، والواقع بالأسطورة ، فالتسبت  
اسيا ، وكان الاسم جوهري كيانك : المعز ، الحياة ،  
والموت في الحياة (٢٤) .

مفجعة . ٤ - أقال مؤلفة من مارة وشاعرية . ٥ - أقال  
مؤلفة من مارة ومفجعة . ٦ - أقال مؤلفة من شاعرية  
ومفجعة . ٧ - أقال مؤلفة من مفرحة وشاعرية ومفجعة (٢٥) .

وما يعتينا في الحقيقة من هذا التنظيم الذي يتم بسمه ورياضة ،  
خصوصا في الأتوال الأرمية الأخيرة ، هو ابتداء هذا الناقد النقد إلى  
الفرق بين ما « يمكن أن يسمى أقالا شاعرية واختلافها عن الأقال  
المفجعة . . . فها يدخل ضمن الأقال الشاعرية ما يتعلق بالآلام بعد  
الفناء ، أو الجور بعد العدل ، أو التشكي من جور الزمان وحرور  
الأخوان . . . الخ . وما يدخل ضمن الأقال المفجعة ما « يذكر فيها  
الإنسان ما يلحقه بالعالم من الخير والفساد ، وماك بين الدنيا إلى  
ذلك » (٢٦) .

وبالنظر إلى شعر خليل حاوي من خلال هذا المنظار ، وكما يتت  
حقول الألفاظ إلى خصصاتها بالذكر ، بالإضافة إلى ما جاء في نقاشنا  
لبعض الظواهر في الجملة عند الشاعر ، تبرز لنا ملاحظتان ، نعتقد  
أنها حل جانب كبير من الأهمية ، ولها تأثيران الضوء على رحلة  
الشاعر بين دروب الفرح والفجعة :

١ - إن عالم الفرح عند حاوي يمثل في برين الأمل الذي كان  
يبحث في نفى الشاعر بين أونة وأخرى . لكن هذا العالم لم يستطع أن  
يتمنى حدود الأمل ، بمعنى أنه لم يستطع أن يفرض نفسه بوصفه والقاء  
من حول الشاعر . وفي الوقت نفسه فإن عالم الفرح هذا باقى لا يشكل  
إلا بقعة صغيرة في خريطة عالم الشاعر الكلية .

وفي المقابل فإن العالم الحقيقي من حول الشاعر هو عالم الرب  
والموت والفجعة ، بكل ما فيه من ألوان قاتمة ، وحيوانات ومليور  
وحشرات فتاة . وقبور وأكفان ، وحى ورموز شر ، وشهوة جسد ،  
لا تبقى لشهوة الروح مكانا .

#### الهوامش :

(١) انظر Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ,  
Enlarged Ed., MacMillan Press Ltd., London, 1975, p. 630.

وكذلك :

Wordsworth and Coleridge: *Lyrical Ballads*; edited by:  
R. L. Brett and A. R. Jones, Methuen, London and New York, ed.  
1981, pp. 241-272, 314-318.

Princeton Encyclopedia. P. 360.

(٢)

(٣) المرجع السابق نفسه .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٦٤٢ .

Owen Barfield: *Poetic Diction*, Faber and Faber, London,  
1952, p. 96.

(٥)

Rene Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature*,  
Penguin Books, London, print 1962, p. 174.

(٦)

Barfield, *Poetic Diction*, p. 96.

(٧)

Princeton Encyclopedia... p. 633. (A)

(٩) عز الدين إسحاق : الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ودور الثقافة ،  
بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٨٢ .

(١٠) إليزابيث دور : الشعر ، كيف نظمته وتطور له ، ترجمة محمد إبراهيم  
التوشى ، منشورات مكتبة فنية ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص : ٨٤ -  
٨٥ .

(١١) جميل صليح الزحلاوي : ديوان الزحلاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ،  
١٩٧٩ م ، الجزء الأول ، ص : ١٨ .

(١٢) ١٦٩/٣ .

(١٣) ٥٩/٣ .

(١٤) ٧٨/٣ .

(١٥) ١٧٩/٣ .

(١٦) ٤٨/٢ .

- (١٣) ١٣٢/١ .  
 (١٤) كمال خيريك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٣٧ .  
 (١٥) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أملاحه ، دار للعلوم للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧٨ م ، ٢١٧ .  
 (١٦) ربا يكون خير مثال حل شيوعها في الرواية المعاصرة ، رواية حرس الزين ، فوداية موسم الطفرة إلى الشمال لطبيب صالح .  
 (١٧) من قصيدة « يطير الحمام » ، مجلة « الكرمل » ، العدد ١١/١٩٨٤ ، ص : ٤٦ .  
 (١٨) ٣٤٢/١ (١٩) .  
 (٢٠) ٣٤٤/٢ (٢١) .  
 (٢٢) ٩٧/١ (٢٣) .  
 (٢٤) ١٣٢/١ (٢٥) .  
 (٢٦) ١٠٥/٢ (٢٧) .  
 (٢٨) ٣٠٥/١ (٢٩) .  
 (٣٠) ٢٤٦/١ (٣١) .  
 (٣٢) ٣٣٤/١ (٣٣) .  
 (٣٤) نظرمقدمة القصيدة ٣٠٩/١ - ٣١١ .  
 (٣٥) انظر : حنايف يمشون : انشغاف في شعر خليل حاوي من « نهر الرمان » إلى « الناي والريح » ، ديوان خليل حاوي ، ص ٣٧٣ - ٣٨٤ .  
 (٣٦) انظر نضال كرم : « الواقع رؤيا والرواية واقع » المراجع نفسه ، ص : ٣٦٥ - ٣٧٢ .  
 (٣٧) أحمد كمال زكي : الأساطير ، دراسة حضارية عقلانية ، دار العودة ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص : ٢٣٣ - ٢٣٦ .  
 (٣٨) -إليها حاوي : « قرأة في شعر خليل حاوي » ، الفكر العربي للمعاصر ، عدد ٢٦ ، ١٩٨٣ ، ص : ٢٩ - ٤٠ .  
 (٣٩) للتزيد حول هذا الموضوع ، انظر : حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواسعي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٢٠ - ١٤٤ .  
 (٤٠) انظر للناس : أفهام من المفوض في الشعر العربي الحر : منشورات جامعة البروتوك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، ١٩٨٧ ، ص : ٣٤ - ٣٥ .  
 (٤١) Princeton Encyclopedia..., p. 833.  
 (٤٢) ٩٢/١ (٤٣) .  
 (٤٤) Bergen Evans: Dictionary of Mythology, Franklin Watts, London-New York, 1977, p. 204.  
 (٤٥) وانظر أيضا :  
 (٤٦) New Larousse Encyclopedia of Mythology, Hamlyn, London, 1978 (Phoenix).  
 (٤٧) ١٤٩/٣ (٤٨) .  
 (٤٩) ١١٩/١ (٥٠) .  
 (٥١) ٣٠٠/١ (٥٢) .  
 (٥٣) ديوان عبد الوهاب الياس ، مجلد ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ص : ٣٢١ .  
 (٥٤) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص : ٣٥٦ - ٣٥٧ .  
 (٥٥) ٣١١ - ٣٠٩/١ (٥٦) .
- (٥٧) المراجع نفسه ، ص : ٣٥٥ .  
 (٥٨) الحسن بن بشر الأندلسي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص : ٢٩٧ .  
 (٥٩) إسحاق جليل : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص : ٤٢٠ .  
 (٦٠) الشعر العربي المعاصر : دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٧٤ .  
 (٦١) زمن الشعر : دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٢٨ - ١٣٣ ، ١٦٢ - ١٦٦ ، ٢٥٨ - ٢٩٧ .  
 (٦٢) أندلس : الأصناف الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٥ ، مجلد ١ ، ص : ٤٣٦ .  
 (٦٣) خليل حاوي : ٢٢٨/١ - ٢٣٤/١ .  
 (٦٤) خليل حاوي : ٣٣٦ - ٣٣٤/١ .  
 (٦٥) أبو الحسن ابن رشيق النوراني : المعتمد في محاسن الشعر وأدبائه ونقده ، تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد ، دار الجليل ، بيروت ، د . ت ، ج ٢ ، ص : ٧٤ .  
 (٦٦) Modern Arabic Poetry (1800-1970), Leiden, E. J. Brill, 1976, pp. 227-246.  
 (٦٧) إلياس غزوي : دراسات في نقد الشعر ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص : ٥١ .  
 (٦٨) Princeton Encyclopedia..., p. 699.  
 (٦٩) المراجع نفسه .  
 (٧٠) ١٥ - ٧/٢ (٧١) .  
 (٧٢) ١٣٥ - ٩١/٢ (٧٣) .  
 (٧٤) إيزابيث دور ، الشعر كيف تفهمه وتتلوه ، ص : ٩٨ .  
 (٧٥) ٢٠ - ٩/١ (٧٦) .  
 (٧٧) انظر القصائد : ونش السكاري ، « الكهف » ، « دعوى ليلية » ، « عودة إلى سدوم » ، « الجسر » ، « الناي والريح » ، « السندباد في رحلته النائمة » .  
 (٧٨) ٩٩ - ٨٥/١ (٧٩) .  
 (٨٠) ٣٢ - ٢٥/٢ (٨١) .  
 (٨٢) ٣٦١ - ٣٠٧/١ (٨٣) .  
 (٨٤) تكررت في الصفحات ٣٢٣ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٦١ .  
 (٨٥) الشعر العربي المعاصر ، ص : ٢٩٢ .  
 (٨٦) S. Morch, Modern Arabic Poetry.  
 (٨٧) Princeton Encyclopedia..., p. 529.  
 (٨٨) المراجع نفسه .  
 (٨٩) ١٩ - ٩/١ (٩٠) .  
 (٩١) ٤٨ - ٤٤/١ (٩٢) .  
 (٩٣) حاتم القرطاني : معاجز اليلامة وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الحويجة ، ط ٢ ، دار العرب الاسلامي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص : ٣٥٦ .  
 (٩٤) المراجع نفسه .  
 (٩٥) ٣١١ - ٣٠٩/١ (٩٦) .

## المراجع :

- أنيس (حل أحد سميد) : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ .  
 • - الأصناف الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٥ م ، (جلد ١) .  
 • إسحاق (عز الدين) : الشعر العربي المعاصر : تضاميه وظواهره الفنية ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ م .  
 • الأندلسي (أبو القاسم الحسن بن بشر) : للموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ م .

- سليمان (خالد) : أنماط من المفوض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، ١٩٨٧م .
- السياب (بلر شاكر) : ديوان بلر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٦م .
- عباس (إحسان) : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٨١م .
- الفكر العربي للعصر (مجلة) ، عدد ٣٦/١٩٨٣م .
- القرطاجي (حاتم) : منهاج البغاء وسراج الأديب ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الحويجة ، ط ٧ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨١ .
- البزوري (أبو الحسن بن رشيق) : المعتمد في حاشي الشعر وأدبائه ونقده ، تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد ، دار الجليل ، بيروت ، د . ت .
- الكرمل (مجلة) عدد ١١/١٩٨٤ .
- مروة (حسن) : دراسات نقدية في ضوء لترويج الواقعي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ .
- Moroh (Samuel): *Modern Arabic Poetry 1880 - 1970*, Leiden, E.J.Brill, 1976.
- *New Larousse Encyclopedia of Mythology*. Hamlyn, London, 1978.
- Walick (Reese) and Austin Warren: *Theory of Literature*, Penguin Books, London, Print 1982.
- Wordsworth and Coleridge: *Lyrical Ballads* edited by: R. L. Brett and A. R. Jones, Methuen, London and New York, 1981.

- Even (Bergen) : *Dictionary of Mythology*, Franklin Watts , London - New York , 1977.
- Barfield (Owen): *Poetic Diction*, Faber and Faber, London, ed., 1952.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Enlarged Ed., The Macmillan Press Ltd., London, 1975.
- البيان (عبد الوهاب) : ديوان البيان ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، (مجلد ٢) .
- حاوي ( خليل ) : ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت .
- : - الرعد الجريح ، دار العودة ، بيروت ،
- : - من جسيم الكونيتا ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م .
- غوري (إليس) : دراسات في نقد الشعر ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦م .
- غريبك (كمال) : حركة الجدل في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٧ ، ١٩٨٦م .
- درو (إيزابيث) : الشعر ، كيف نفهمه ونطوره ، ترجمة . محمد إبراهيم الشوشى ، منشورات مكتبة ميمت ، بيروت ، ١٩٦١م .
- زكي (أحمد كمال) : الأساطير ، دراسة تحليلية مقارنة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٧ ، ١٩٧٩م .
- الزهاوي (جميل صدقي) : ديوان الزهاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٧ ، ١٩٧٩م .
- ساعي (أحمد بسام) : حركة الشعر الحديث سورية من خلال أبحاثه ، دار المون للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧٨م .

## طراز التوشيح بين الانحراف والتناص

### صلاح فضل

في مثل هذه المدينة الموشحة ، بخواصها المادية والمعنوية ، ينسحق الطبع ويترفع الأخلاق ، ولدت الموشحة الأندلسية . ولن يكون من قبيل الصدفة أن نجد تراسلاً شائعاً بين جماليات المكان وملاحح الإنتاج الفني الذي تخمر في حفته وتشرّب روحه ، وتشكل بطابعه ، ومع أننا سنستغرب صفحا عن المنظور التاريخي المشيع في قراءة طرف من تراث هذا الجنس الأدبي الفذ ، إشاراً لقاربة نصه التقدي الفريد ، الذي تأسس على بعد آلاف الأميال في مصر على يد ابن سناء الملك في كتبه « دار الطراز » ، إلا أننا نجد تطابقاً مدهشاً بين جملة الملاحح الأسلوبية البارزة للموشحة ، وهذه الصورة الطريفة للمدينة المنطرزة للوعب ، كأها في بنيتها « غير مد موقى » ، كما يقول أصحاب النظرية الحديثة التي ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أساس التشكل الجنسى .

وأول ما يدهشنا في الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة للشعرية وخروجها عن إطاره ، وهو انحراف أندلسي في صميمه ، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، وتجلت في ثلاثة مستويات متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فإن الجهد التقدي الضائع الذي يتكلفه بعض الباحثين ، للمباينة بين الصفة الأندلسية والموشحات ، بإرجاعها إلى أنماط المسطعات والمخمسات الشرقية يغيب عنه الوهم بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معا . وكان ابن سناء الملك صريحا وقاطعا في تحديده هذه النسبة في أول سطرى كتابه : « وبعد ، فإن الموشحات ما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق ، وغادر بها الشعراء من مدم » (١) . وقد وضع ابن بسام من قبله في الأخيرة هذه النسبة قائلا : « وكانت صنعة التوشيح التي جمع أهل الأندلس طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقومة البرود ، ولا منظومة المقود ، فأقام عبادة بن ماء السها متأخرا ، وقوم ميلها وسنادها ؛ فكانها لم تسمع بالأندلس إلا منه ، ولا أخذت إلا عنه » (٢) .

١ - مدائن التوشيح :

جاء في رسالة إسحاق بن عبد الشقندى في فضل الأندلس : « أما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء ، وحسن المبال ، وتزيين الخارج والداخل ، ويمكن التمتع ، حتى إن العامة تقول : لو طلب لبن الطير في إشبيلية وجد . وبورها الأعظم الذي يصعد للذئب فيه اثنين وسبعين ميلا ثم يسر ، وفيه يقول ابن سقر : -

شق النسيم عليه جيب قميصه  
فانساب من شطبيه يطلب لماره  
فتضاحكت ورق الحمام بدوحها  
فمزنا فشم من الحيله إزاره

وزيادته على الأمار كون صفته مطرزين بالنار واليساين والكروم والأنسام ، متصل ذلك اتصالا لا يوجد على غيره .

وقد سعد هذا الوادى بكونه لا يتلو من مسرة ، وأن جميع أدوات الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر ، لا ناه عن ذلك ولا متعبد ، ما لم يؤذ السكر إلى شر وعريدة . وقد رام من ولها من الولا المظهرين للدين قطع ذلك فلم يستطعوا إزائته . وأهله أعف الناس أرواحا ، وأطعمهم نواثر ، وأهلهم لروح بالقيح ما يكون من السب ، قد مزنا على ذلك ، فصار لهم دينا ، حتى صار عندهم من لا يتبل فيه ولا يتلاع عنقوتنا ثقيلا . وقد سمعت عن شرف إشبيلية - وهي غابة غناء على مشارفها - فذكرها أحد الرشاخين فقال : -

إشبيلية  
وبعلها  
وتاجها  
وسلكها  
عروس  
الشرف  
عباد  
المواد (٣)



هى معمل مائزة للموشحة ، لو عمل عنها يقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحاً شعرياً مرفولاً . وهذا ما لم يستوحه بعض الباحثين حتى الآن ، عن يصرّون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل ، وإخاد ثورتها الموسيقية . يقول ناقدنا في « دار الطراز » : « وللموشحات تقسيم قسبين : الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثاني ما لا وزن له فيها ولا ليلام له بها . والثاني على أوزان الأشعار يقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أفعاله وأبياته كلمة تخرج به تلك القفزة عن الوزن الشعري ؛ وما كان من الموشحات على هذا النسج - أى مطابق لأوزان الشعر - فهو المرفول المخلول ، وهو بالمخمسات أشبهه متبelloموشحات ، ولا يعلله إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يشبه بما لا يعرف ، ويشيع بما لا يملك . والقسم الآخر ما تخللت أفعاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقىضاً عضياً ، فمثال الكلمة قول ابن يقى : -

صبرت والصبر شيمة العنان • ولم أقل للمطيل هجران • معلى كنان .

لهذا من للشرح ، وأخرجه منه قوله : معلى كنان . ومثال الحركة هو أن يجعل على قافية في وزن ، ويتكلم شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله : -

يا ويح الصب إلى البرق • له نظر • وفى البكاء مع الورق • له وطرق .

والقسم الثالث من الموشحات هو ما لا تدخل لشيء منه في أوزان العرب ؛ وهذا القسم منها هو الكثير ، وأجمل الغفير ، والمعد الذى لا ينحصر ، والشارد الذى لا ينضبط .

وإن بسلام يصف أوزان الموشحات بأنها « أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب ، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب ، غير أن أكثرها على الأعراف المهمة غير المستعملة » ، ثم يعقب قائلاً : « وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان ؛ إذ أكثرها على غير أعراف أشعار العرب » . ولهذا لا يورد شيئاً من الموشحات في موسوعة الأدبية الأندلسية الكبرى .

ومع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت ، إلا أنها تزكز على فكرة التنضيد المتساوي التوازي ؛ فتبتدع نسياً مرتباً وتحافظ عليه . وهى وإن كانت تخل بأطوار السطور الشعرية - مثل الشعر الحر - إلا أنها تعمد إلى تكرار النمط الذى تتخلله وتلتزم به ، بالإضافة لتكرار القافية للتنوع ، ولها في اختلاف الأطوار عدة أنماط ، أوسعها المرموس والمطيل والمختص . ومثال المرموس :

أتم صلو • فقد آن أن أحكف  
على حر • يطوف بها أوطف  
كما تدرى • ههيم الحس تحطف  
إذا مسامد • في غشيرة الأبراد  
رايت الأس • بأوراقه قد ماس

ونقرأ خبراً يورده ابن سعيد في « للشتقف » يقول : « سمعت الأعلام البطوليوس ، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حدثت وشاحاً على قوله إلا ابن يقى حين وقع له : -

أما ترى أحمد • في مجده العال • لا يُلح  
أطلسه المغرب • فأتارتنا مسئله • يا مشرق<sup>(٤)</sup>

وأحسب أن ابن زهر ، وهو الوشاح المثنى ، قد باح في هذا الاحتراف بسر حسده لابن يقى ، لا لأنه قد أبدع في ملح أحمد هذا بما لا نظير له ، بل لأنه قد عبر عن مكتون سريره بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح ؛ وكان للملوح قد أصبح هو الوطن ، ومديحة ابن يقى هى فن التوشيح .

وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات ، المثلث في دواوين الشعراء ومجموعات الرشاحين ، مما سجل كتابة وبقيت خطوطه ، نجد ، طبعاً لأولى مجموعة حتى الآن ، وهى « ديوان الموشحات الأندلسية »<sup>(٥)</sup> - التى قام بجمعها وتصنيفه الدكتور سيد غزى - نجد أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة ، لسبعين وشاحاً ، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالى : -

العصر	عدد الموشحات	الوشاحون
العصر الأموى	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطين	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
العصر الغزنائى	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	-

وفى مقابل هذا نجد بياناً إحصائياً آخر بعدد الوشاحين من أندلسيين ومشارقة ، عن أوردهم الصفىدى في « توشيح التوشيح »<sup>(٦)</sup> يصل فيه أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحاً ، وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين ، والشام ٤ ؛ ومعنى هذا - من الناحية الكمية - أن عدد الوشاحين المشارقة ، وكلهم متأخرون زمنياً ، أقل من نصف وشاحى الأندلس ، وكلهم كان يحتل عن قصد مدخل النموذج الأندلسى كما سترى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ انتحاص الذى تقوم عليه بنىة الموشحة ؛ ذلك النموذج الذى يمثل حداً فاصلاً يجعلها جنساً أدبياً مختلفاً للقصيدة ، لكنه جنس مهجن ، يضر بجلوره في تشكلات عدة ، ويشع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة في العصور الأولى للطائفة العربية ، ويتمس بقدرة من الحرية الإبداعية التى كانت تمكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية .

## ٢ - تنظيم البنية الموسيقية :

يمثل انحراف الموشحة الموسيقى في ثلاثة مبادئ : الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلاً من البحر ؛ ومزج البحور في الموشحة الواحدة ؛ وارتكاز الإقناع على اللحن المصاحب على الوزن المرفوض حسب . وعندما نقرأ نص ابن مناة لللك من هذه المبادئ نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها ، بل

ما يعنيه عليه ، وهو أكثرها ، وهناك « ما لا يحتمله التلحين ، ولا يمشى به إلا بأن يتحرك على لفظه لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمعنى » كقول ابن ياق : —

من طالب \* ثار قتل غيابة الحلو \* فثبات الحجيح .

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول « لا ، لا » بين الجزأين الجيمين من هذا القفل ، ومن ثم فإن ابن سناء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساسا على التلحين الموسيقي ، ويعترف بأن هذا هو الذى حال بينه وبين محاولة القيام بدور الحليل بن أحمد في ضبط أنماط الموشحات الموسيقية ؛ فيقول : « وكنت أردت أن أقيم لها عروضها يكون دفترًا لحسابها ، وميزانًا لأوزانها وأبوابها ، فمز ذلك وأعوز خروجها من الحصر » ، فما لها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب .. فهذا يعرف الموزون من المكسور ، وأكثره على تن كآلف الأرض ، والفتاء بها على غير الأرض مستعار ، وحلى سواء مجاز .

ولعل هذا ما يعطى للوشاح الموسيقى ميزة على غيره ، ويعملنا ندرك سر السادة التى تروى عن ابن بساجه ، صاحب التلاحين المشهورة — كما يقول ابن سعيد — عندما ألقى على إحدى قينات ابن تغلوت موشحة فيها :

تجرّ الذليل أئما جر \* وصل السكر منك بالسكر

ضرب الممدوح ، ولما اختتمها بقره الاق ، وطرق سمعه فى التلحين :

قد الله راية النصر \* لأمر العلأ إلى بكر

صاح وإطرياه ، وشق ثيابه ، وقال : ما أحسن ما بدأت به وما ختمت ، وحلف بالأيمان المخلقة أن لا يمشى فى طريق إلى داره إلا على الذهب ، فخاف الحكيم ابن بساجه سوء العاقبة ، فاحتال بأن جعل ذهباً فى نعله ، ومشى عليه (٣) .

وأحسب أن التلحين لم يجبر فى حالة هذه الموشحة كسرهما العروض ، بل جبر كسرهما الدلالي ، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية ما جرت به عادة المذاهب إلى أن تصبح بما تشق عليه « مصنوعات الجيوب » فيثاب منها الذهب النضار .

#### ٣ — تداعيل المستويات اللغوية :

يلدور عهود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النشاء اللغوى ، على النحو الذى يتطلب قدراً عالياً من بكاره اللغة ، وجزالة اللفظ ، وشرف المعنى ، والتثام النسيج ، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد ، دون خلط أو تقاوت . وكلما أمتعت القصيدة فى صيغتها البدوية الأصلية اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين فى مجتمعاتهم ، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء .

وتألف الموشحة ، لا لتخرج على هذا العمود الشعرى فحسب ، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضاداً له ؛ فتبقى على تداعيل المستويات

ومثال للدليل :

ما حوى محاسن الملهى \* إلا غزال  
مشرق الخيل من نهر \* صم وعمال  
نسبة لشهابيل الفخر \* وللتغزال  
لأنا أهواه للفخر \* وللجسمال  
وجبه وجه طليق \* للعبوب مشرق  
ويد تسطو على الأسد \* لفصوق

ومثال للمجنح :

سبحان ياربه \* بلدها بلا مثل  
كالظفر فى النسيه \* والنمصن فى الشكلى  
يصعدلى فيه \* أسرفت فى السكلى  
دع الجدأ \* ما قادى من حنى \* غلاف عين \* ترمى ثألى .

أما مزج البحر فهو أيضاً من خواص البنية الموسيقية للموشحات ، ويظهر بارزاً من مظاهر كسرهما للإطار العروضى للقصيدة . يقول ابن سناء الملك : « وقسم أفعاله مخالفة لأوزان أبياته ، مخالفة تبين لكل سامع ، ويظهر طمها لكل ذائق ، كقول بعضهم :

الحب يحنك لذة التلذ  
واللوم فيه أصل من القبل  
لكل شيء من الهوى سبب  
جذ الهوى بى وأصله السبب  
وأن لو كان \* جذ يلقى \* كان الإحسان \* من الحسنى .

فها أنت ترى ميانة الأفعال للأوزان فى الأبيات ميانة ظاهرة ، وخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراصفون فى العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة ؛ فلما كان طليها على هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح ، ورأى ميانة أوزان أفعاله لأبياته ظن أن هذا جاز فى كل موشح ، فعمل ما لا يجوز عمله ، وما لا يمشى التلحين له ، وتظهر فضيحه فيه وقت غناه .

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لحواص بنية الموشح الموسيقية ، وهو الاتكاء الرئيسى على التلحين ، حتى إنه هو الذى يجبر كسرهما العروضية ، ويكمل مساهمات الإيقاعية ؛ فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاعية يضبط أنفاسها ولا وزن ينظمها ؛ فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من الوزان الموسيقية والتكميلات اللحنية ما تصح به ، وفى هذا يقول صاحب الطراز : « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : — لاحظ ولوعه بالتصنيفات الثلاثة — قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق ، . . . وقسم مضطرب الوزن ، مهمل النسيج ، مفكك النظم . . . وما كان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فائده ، وسأله من مكسوره إلا عجزان التلحين ؛ فيجبر التلحين كسره ، ويمشى سقمه » .

على أن هناك من الموشحات « ما يستقل التلحين به ، ولا يتعثر إلى

ومع أن هذا التداخل كان أوضح في الموشحات المسبوعة ، قبل مرحلة تسجيلها الكتابي ، التي تخضع فيها بمقتضى الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوي الملقب ، فإن نسبة الموشحات ذات الحجرة العامية والأصعية تظل مرتفعة في مجموعة ديوان الموشحات التي عرضنا لها من قبل ، فمن بين 447 موشمة تصل الموشحات ذات الحجرة العامية والأصعية إلى قرابة مائتين ، وهذا ما يعد دليلاً بيناً على مدى شيوع هذا التداخل ، واستمرار معله عبر الثقافة التوفيقية المكتوبة ؛ الأمر الذي جعل علماً متمكناً مثل الدكتور إحسان عباس يقول :

« إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إطار الإبداع الخفيف ، الذي يقرب الخلقة بين الشعر والنثر ، فأضغف من أجل ذلك العلاقات الإغرابية كثيراً ؛ فذلك أننا نقول حقاً إن الموشح مررب ، ولكن الإسكان بالوقف في التحويلات القصيرة ، واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإغراب في أواخرها ، أمران يعملان العلاقات الإغرابية شعبة ، ويعملان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج »<sup>(١١)</sup>.

أما ثروة الموشح ، نتيجة هذا الخلط في المستويات اللغوية ، فلنا حود إليها مرة أخرى عند الحديث عن تمدد الأصوات والحورية في النحاص ، ويستند إليها ليست ثروة الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان ، ولكنها ثون من الشعرية تخالف لما تمهده القصيدة من شمرية المستوى اللغوي الواحد ، وحسبنا الآن أن نأشال دلاله هذا الانحراف اللغوي عن عمود الشعر العربي ؛ وهي دلاله حربية نجتزئ منها بمجموعين : أحدهما يتصل بطبيعة طوب الأبيات الشعرية في اللغة العربية ؛ والأخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبنة الوحي الاجتماعي ، وقد فطن ابن خلدون إلى الملح الأول عندما جعل الزجل استيعالاً وتقاليلاً لسهولة الموشح وعلامة بعض أجزائه ؛ فقال : « ولا شاع في الترجيح في أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسهولة ، وتبين كلامه ، وقرصع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على مثاله ، ونظموها في طريقته بلغتهم الحضرية ، من غير أن يلتزموا فيها إصرارها ، واستحدثوها فتا سموه بالزجل ، والتزموا النظم على غير متابعهم إلى هذا العهد ، فبجاءوا فيه بالغرابة ، واتسع فيه لليلافة قالوا : لفنتهم المستعجمة »<sup>(١٢)</sup>.

وقد يختلف الباحثون للمحلثون مع ابن خلدون في تصور طبيعة هذا التواكك بين الأجناس إلا أنهم لا يد أن يعمدوا له صبغة الشعرية التي يضيفها على الفنون المنهجية ، عندما يتحدث عن بلافتها ، ويصف لفنتها طبقاً لمعجمه الخاص بأنها حضرية .

واللائل للظفر ، أن نقاد الترجيح ، وحل أسهم ابن بسام ، مع قلة إشارته وكثافتها ، وابن سناء الملك المظهر الدقيق ، قد لاحظوا خاصية القصيد في تداخل المستويات اللغوية ، فيقول ابن بسام من الموشح الأول : « يأخذ النظم العامي والعجمي ، ويسميه المركز ، ويضع عليه للموشحة » . وهذا هو الأمر البارز في عمل الموشاح عند ؛ الانكسار على الطبيعة العامية أو الأصعية ويته الموشح لفرقتها . أما ابن سناء الملك فيضع شروط الحجرة ويعد وظائفها قالاً :

« والحجرة عبارة من الغلل الأغير من الموشح ، والشرط فيها أن

اللغوية وتجمع في نسيجها بين ثلاثة خطوط ؛ القصص للمعربة ؛ والعلمية للمحونة ؛ والأصعية الرومية . ويصبح هذا للتدخل شرطاً لا تتحقق بدونهُ ، ثم تستقر تقاليد الموشحة ، فيخصص الجزء الأخير منها وهو الحجرة للمستويات العامية والأصعية ، والحجرة هي الجزء المهم في البنية - كما ستبين فيما بعد - ويظل التفاوت اللغوي هو الخصيصة الشائكة والفارقة بين القصيدة والموشحة .

ويرى الدكتور عبد العزيز الأهواني أن تفاوت المستوى اللغوي بين الموشحة والحجرة هو الذي كان يؤدي إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق في التعبير ، وأن هذا لم يكن يتوافر في كل الأجناس التي تنتمي إلى المستوى العامي نفسه ، ولا في للقاصد بطبيعة الحال ، ثم يقول : « ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حداً من الروعة ودقة الإحساس قل أن نجدها إلا في الشاعر من أشعار الأسم وأغاني الشعوب ، وهي على لسان امرأة مستمارة فيها يرجع ، يقول :

كم من شبهة قسمر \* قلمت نفس لئك  
ولن تحدث بشر \* إلا بتجسسك  
وان أردت السفر \* نجى نفسي لك  
أنا نكن لك شفيق \* بامن بل ي  
إن غفقت وحش الطريق \* انتظر لميسق<sup>(١٣)</sup>

ويقول صفي الدين الخلي ، في كتابه المعامل الحالى :

كان ابن قزلة ، الشاعر المغربي ، وهو من أكابر أشتياخهم ، ينظم الموشح والزجل والمزمن ، أي للخلوط ؛ فيلحن في الموشح ، ويرب في الزجل ؛ تقصداً منه واستهتاراً ، ويقول إن القصد من الجميع عبوة للفظ وسهولة السبك . وكان ابن سناء الملك يحب عليه ذلك ، فمن موشحاته الموزنة الموشحة الطنانة المشتهرة ، للمسومة بالعموس ، التي نظمها عند عشه رمية ، أخت عبد المؤمن خليفة الموحدين وملك الأندلس ، وقلة الملك بسببها لشوهم من مطلعها وما يليه اجتماعها ، والواقعة مشهورة . وكان حسن الصورة ، جليل القدر ، ذا عشيرة ، وكانت هي أيضاً جلية القدر ، جميلة الخلق ، فضيحة اللسان ، تنظم فيه الأزجال الرائقة الفائقة ، ثم يذكر قسماً من موشحة أوما :

من يعيد صيدا \* فليكن كيا صيدى \* صيدى الغزالة \* من مراتع الأسد<sup>(١٤)</sup> .

ويرى الأهواني أيضاً أن هذا الخلط في المستويات اللغوية لم يقتصر على الحجرة فحسب ، بل إلى الموشاح الأول ، الذي كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الحجرة والزجل ، وهو الألفية العامية ، لم يكن حريصاً في فته على أن يبقى إنتاجه من العناصر العامية في جميع مقطوعاته ، وأن موشح العموس الذي أعزب ابن سناء الملك عن إراءه في كتابه ، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة القصيدة في مقطوعاته ؛ إذ خلط الفصح بالعامي في صلب الموشحة لا في خرجها فحسب ، لم يكن ظاهرة مفردة ، وقد اعتربت شلوخاً وغروراً على الأصول في المصور للشاعرة ، وإن كانت صالوفة في المصور الأول للترشح<sup>(١٥)</sup> .

لولا نخاف ، إنه من يبيكي  
ليستو ميسين<sup>(١٥)</sup>

أو هذا الموشع الذي ورد لابن خالقة ، وتحدث فيه عن محبوه  
الروى ، مثل الخرجة ، فقال :

في طاعة النديم • وفي هوى الحسان  
عصيت كل عاقل • وونت بافتان  
عطفه خزالاً • لظروم منتهأ  
زنايه استملا • حلمي إلى صباه  
إن قال لي مقالا • لم أدر ما عناه  
لو ألتكني موسى • لم يفر ما عتاه  
للقلب في حباله • أبدي هواه  
كل كيف يستريح • صب منبهم  
لسانه فصيح • والحب أعجم  
ما حلق تلوح • نهل مترجم  
وصبي مشقت رومي • وفن نحفظ اللسان  
الساح مانشاكل • عاشق بترجمان<sup>(١٦)</sup>

أما الخرجات الأصعبية ، فسكنى منها ثلثين ، من نيف وأربعين  
خرجة معلومة الآن ، أندما للأصمى التليل من موشع مطلعه :

دع سفوح وطلوع جزائر • ماه ونار  
ما اجتمعا إلا لأمر كبار

ونهبه وخرجه :

لا يبدل منه على كل حال  
مولى لمحي وجفا واستطال  
فأدور رهن أسى واعتلال  
ثم شدا بين الهوى والدلال

سيو الحبيب انفرمو دي أمار  
كس تو أدي استار  
نوبس كس تو إي ييجار

وترجمته : حبيبي مريض بده الحب

وكيف لا . . .

ألسنت ترى أنه لن يثوب<sup>(١٧)</sup>

وموشع ابن المعلم ، وخرجه :

أنا وفتيا • حسنت بمرآة  
ما للمجد حيا • حسنا عياه  
فأشدو هليا • بسحر سجياه  
بن ياسحاره • ألباكي استاكن بالبيجور  
كوانلو بيني يدي أود

وترجمته : تعال ياسحاره • الفجر الرائع الجمال  
حين يطل بينتي الوصال<sup>(١٨)</sup> .

تكون حجابية من قبل السفح ، قزماتية من قبل اللحن ، حارة  
عرة ، حادة منضجة ، من القفاظ العالمة ، ولغات القامصة - أي  
الصوص - فإن كانت مربية الألفاظ منسوجة من متوال ما تقلدها  
من الأبيات والأقوال خرج الموشع من أن يكون موشعا . اللهم  
إلا إذا كان موشع مدح ، وذكر المدح في الخرجة<sup>(١٩)</sup> .

« وقد تكون الخرجة عجيبة اللفظ ، بشرط أن يكون لفظها أيضا  
في المعجم سفلا تفعليا ، ورماديا زطيا » ، ومعنى هذا أنه يشترط  
في المستوى اللغوي الذي تنتمي إلى حقله القفاظ الخرجة أن يكون  
مرتبطا بالطبقات الدنيا من المجتمع من الصوص والسكاري وأهل  
المجون والمعجم ، أو يكون مرتبطا بلوازم النساء والفتيات  
والفتيات ، مما يجعل مفارقتها لحديث الرجال هو العامل الفعال في  
توليد الطرافة ، وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التضاد  
اللغوي ، ويحل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر ، بكل  
حيويتها وسخوتها وإبدال عباراتها لفصحة الموشحات وجعلها مما  
يمنع الشعرية الجديده فيها ، فهي أول جنس أدبي عربي يسمح  
بدخل الناس من غير البد ، أبهاء الشعر دون حرج أو تكلف ،  
هذا هانت الموشحات من الضي والاضطهاد ، وحسرت من دخول  
الموشحات العربية الأولى ، وثبتت مفارقة ضخمة لا تزال تحير  
المؤرخين في شخصية مثل ابن عبد ربه ، يذكر اسمه من أوائل  
الوشاحين ، بل ينسب إليه ابتداء هذا الفن ، ثم تصفح موسوعة  
الكبرى « العقد الفريد » - هل ما فيها من تعذيب ، وتقسيم يعتمد  
على التمييز التافه ، والتمييز بالمحرمات الغالية ، أو تقرأ  
ديوانه ، فلا تثار فيها على أي أثر لهذا الابن الضال ، وهو  
الترشيح . وينبغي لنا ، حتى لا نتواءم مع هذا الموقف ، أن نورد  
بعض أمثلة الخرجات المعامية والأصعبية ، ما حرص على تسجيله ابن  
سناء الملك ، أو اكتشف في المصادر الأخرى ، وفلك مثل موشع  
« يطلى وجيبي » الذي يقول فيه ابن بلى :

أنا وأنت • أسوة هذا الحجر  
بنالصبير • بختنا • مع انصداع الفجر  
ومد • رعلنا • غنى الجوى في صدري

إسافر حببيسي • سحر ومادمتو  
ياوحش قلبسي • في الليل إذا انكترت<sup>(٢٠)</sup> .

أو موشع ابن سناء الملك نفسه الذي مطلعه :

من أين يابنوي الشر • أثبت من أين  
أراه ياهند أصل منك • في القلب والمين

ونهبه وخرجه :

هيهات مالي عنه مهرث  
صانف منه غليل مشرب  
فاسمع لما قد جرى لي وأطرب  
وإن شربت عليه فاشرب  
( مدح ) بسومة فميم المسك  
فيسمتو ثنتين

شمل الهوى عندي جميع  
والعصى أيلو سببا  
لأستعصى عبدا مطيع  
فنى لأستعصى الرقيب  
هذا الرقيب ما أسواه بظن  
إش لو كان الإنسان مريب  
يا مولقى قم نعلو  
فلك الذى ظن الرقيب<sup>(١٩)</sup>

ويقول الكهنت، وهو أبو عبد الله محمد بن الحسن البطلوس،  
من موشحة مغلها :

لاج لاروض عبل فسر البطح • زمر زاهر  
وشا جينا شتم الألع • نور الناضر  
زار من منه حل وجه الصبح • نرج عابر

وتهدبا وخرجها :  
ولسا ننت بحسبا • وثتها  
تشنكى طول جفا عدا • حين يؤذبا  
وتفى يرفيع لحبا • ومناها  
« بُئيت والله أسى ، نطق صليح • قد كسر بهي  
وعمل لى فى شغفنا جراح • وترا هلى »<sup>(٢٠)</sup>

ومما يثير الانتباه أن معظم هذه الموشحات الخارجة قد وردت على لسان امرأة أو فتاة ، وأما تمثل طرفة فى سياق الموشحة ، لتتحق إلى جانب تعدد الأصوات الذى ستمرضى له فيما بعد المقارنة البنية بين المستويات الدلالية الجادة والعبارة ؛ وهذا يختلف للموشحة من قصيدة الجنون فى الشعر العربى ، فكأما يتم هذا الطابع المتسق ، أما للموشحة فتشقق النظام الساك وتزاج بين حالات الحياة ؛ وإلى هذا يقصد ناقلنا عندما يقول : « والمشروع ، بل المقروض فى المخرجة أن يجعل المخرج إليها وثبا واستطرادا ، وقلوا مستعارا حل بعض الألسنة » إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان . « فإذا أضفنا إلى ذلك ما لاحظناه ابن رشيق القيروانى فى تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة فى وضع الغزل على لسان المرأة بقوله :

« قال بعضهم ، أظنه عبد الكريم ، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتسلط ، وعادة العجم أن يعملوا المرأة هى الطالبة والزانية المخاطبة ، وهذا دليل كرم النخوة فى العرب وغيرهما على الحرم »<sup>(٢١)</sup> . أدركنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا اللمع لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغراض العامة التى تعكس عادات المجتمع الأندلسى ، نصف الأعجمى ، وطبيعة العلاقات فيه . وهذا تعدد الموشحة فى التحليل الأخير مظهرا للاحتكاك الحضارى بين العرب والغرب .

ومن العجيب أننا نجد ابن عربى مثلا ، فى بعض موشحاته الصوفية ، لا يتوخى عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة ؛ فكأما قدر الوشاح الذى لا فكك منه ، وشفرته التى لا يستطيع الخروج عليها ، فيقول فى موشحة مغلها : -

ورما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيونية ، على حد تبير « بيرس » السيميولوجى الأول ، على أساس للمشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسى المختلط الأجناس ، الذى قلقت فيه المرأة الرومية بطور المخرجة فى الموشحة ، وهو دور الأنى الخاصة ، وبنية هذه الموشحة نفسها ، عندما تعكس بصريا التكوين اللادى والتلقى للبيئة الأندلسية للتفصدة المهجنة ، المقعمة بالحياة والخصوبة والشعر .

#### ٤ - كسر النمط الأخلاقى :

فى لفظة بالغة الذكاء أبو تمام لعلاقة الفن بالمعجب والشعر بالفكاهة عندما قال : -

يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة  
ويُغشى بما يقضى به وهو ظالم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما فطن إلى تداول الجند والمزل فى تسبيح القصيدة الشعرية : -

الجند والمزل فى تسبيح غمستها  
والنبيل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوشيح لم يبلغ مداه ، ويفرض منطقة ، ويتأسس بوضعه جزءا من نظام المقومة الشعرية إلا فى الموشحات . فكأما خلطت بين الحان الشعر ومستويات اللغة بالمخرجات حاد من تيج القصيدة عمدت إلى الإضرار الأخلاقى الصلب الذى تكلس حول الإبداع الشعرى فأصابه بالجمود والتعطيل ففتنت من فوقه ، ولعبت بقوانينه ، وجعلت المعنى المحسوب من تقاليد ، وأكمل هذا الصنيع دورة العيشة التى تخللت الأوزان والتراكيب ؛ ففسخ الأنغام ، واستعمال العامة والأعجمية لعب فى مبدع لم يعرفه القصيد من قبل ، وطرافة دلالة تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التى تتجلى فى الموشحة ، وخصوصا فى المخرجة ، وإن كانت كلها - كما يقول ابن سناء الملك ، وكأنه يقنن ما لمح أبو تمام - « هزل كله جد ، وجد كأنه هزل » . فعمل حافة العلاقة المستوية بين العقل والمعنى ، والتبصير والتصوير ، تراهى أمام الفنان أصمق مظاهر الحياة ، وأوضح معالم الوجود الواقعى للإنسان فى المجتمع ، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب . هنا يصل خيط الأساليب الفنية إلى مداه ، وتدخل لمحات من الكوميديا المرحية إلى الأدب العربى ؛ إذ تجازى الموشحة النظم الفئاني المنفرد تجسدا موقفا ذا أبعاد اجتماعية ، ولغزرا بعض ملاحج هذا الخروج ، مما يعطيه حسنا الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشددا وعصبية من حس أسلافنا ، لتدرك مداه وأهميته ، ومن ذلك قول ابن سهل فى موشحة مغلها :

يا غلظت لافتن • فى كرها لوق نصيب  
ترسى وكلى مقتل • وكلها سهم مصيب

أشربت فى الحسن البديع  
فصل صمى مُخربا

سألت جود فائق الإصباح  
هل لي من سراج

فأخ التفت من حُرف عجوي  
إذا كان ما بدا منه مطلوب  
فصيحيت يائسي ومرعوي  
«حبيب إن أكلت الضاحك  
جبي واعمل لي آخ»<sup>(٣٦)</sup>.

ولكن الحجة التي لقيت رواجاً أكثر من غيرها ، وتداولها  
الروادون لاشتغالها على صورة مجسدة ، هي تلك التي يقول فيها  
الوشاح :

وسمة تشبه القمر  
جفنها للنفس قد سحرا  
لست أنسى توفها سحرا

[ قد تشب غلغالي في خلقه • وبأسمى جاروا غطفو ]<sup>(٣٧)</sup> .

ومن الطريف أن هذا المظهر في الموشحات هو الذي استهوى  
المشاركة أكثر من غيره ، وهدوه مناط التجديد ، فإبداع فيه وشاحوهم  
بكثير من الظرف والبرقة والاستخفاف ، وكان منهم بعض كبار الشعراء  
والفضة والفقهاء ، مثل ابن سناء نفسه ، وصلاح الدين الصفصفي  
والشيخ صدر الدين بن الزكيول وغيرهم ، كما أنه يمكننا أن نقول إن  
هذا الانجذاب الأخلاقي للموشحات هو الذي أدى بقوة رد الفعل إلى  
نشوء المفكرات ، وهي موشحات التورية التي تنظم على نسق الموشحة  
الأولى نفسه ، وهذا ما انتهى إلى تقلص هذا الجنس الأدبي بتغير  
الظروف الموضوعية لعوامل الحرفيات الأجنبية ، وانحصاره في  
مراحلها الأخيرة في الموشحات الدينية التي بقيت مثل شاهد القبر  
مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية .

## • - التناسخ والشعرية :

يقول «جرهام» في كتابه المشترك السيميوطيقا : « كان  
الباحث السيميولوجي الروسي «ياخنتن» أول من استعمل مفهوم  
التناسخ » فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحويية الإجراءات التي  
تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تنتمسده ، والتي يمكن أن تمثل نمواً  
منهجياً في نظرية التأثيرات ، لكن علم اللغة في تحديد المصطلح أدى  
إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه ، وأمل عبارة « مارلو » التي يقول  
فيها إن العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان ، وإنما من  
أعمال أخرى ، تسمح بإثارة أفضل لظاهرة التناسخ التي تتمتع في  
الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تعمل في طياتها إعادة بناء  
شاذج متضمنة بشكل أو بآخر ، مها كانت التحولات التي تجري  
عليها »<sup>(٣٨)</sup> .

فلذا راجعنا «ياخنتن» وجدلنا لديه فضولاً شائقة عن الشعرية  
وحوارية اللغة ، تلقى ضوءاً غامراً يفيدنا في فهم خاصية التناسخ كما  
تجلى في الموشحة ، إذ يقول : « إن الشاعر عند يفكر لغة واحدة  
وغريبة ، .. فعليه أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لهذه ، وأن يقبل

مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية  
للمقاصد الخاصة ، لا لشيء آخر غيرها ، ويحتم على كل كلمة أن تعبر  
تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه  
وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكتابتها كل قصدي ووحيد ؛  
إذ لا ينبغي أن يعكس لديه أي تضدد ولا تنوع للغات . أما الناثر  
فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً ، إنه يستقبل داخل عمله الأدبي المتعددة  
اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله  
من جراء ذلك ، بل إنه يصير أكثر عصفاً ، لأن ذلك يسهم في توعيته  
وتغريده »<sup>(٣٩)</sup> .

ولعل تعدد المستويات اللغوية في الموشحات ، والطابع الحوارى  
القصدي الذي تعتمد عليه .. كما سنرى بالتفصيل .. هما المثلثان عن  
وهم التورية التي لوحظت فيها منذ نشأتها ، فإن سناء الملك يقول  
عباً : إنا نلطم تشدد العين أنه نثر ، ونثر يشهد الذوق أنه نظم ؛ أي  
أنها على المستوى البصري تترامى للقرىء كأنها نثر ، فإذا ما تلقاها  
وتدلفها ، أدرك شعرها . ويقول ابن خالقة في وصف موشحة للغزاز  
« ومن أطرف ما وقع له في غلغلا من حسن الالتئام وسهولة النظام  
ما يتندر ويحدر مثله في مثنو الكلام » ، ويعلق على ذلك إحسان عباس  
بقوله إن هذا أروع نقد للموشحة الأندلسية ، فإن خروجها عن جادة  
التصديق إلى أن تصبح كالأللوب النثرى كأنها كلام عادى أمر مهم في  
نظر الأندلسيين يومئذ<sup>(٤٠)</sup> . ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى  
أن الموشحة يمكن إدراجها في نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه  
المباريات ؛ فخواصها الفنية أشد تعقيداً من القصيدة المطردة ، ولكن  
حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهوداً في النظم  
العربى ، والالتئام الذي يتحدث عنه ابن خالقة ليس من قبيل الانساق  
للفترض مسبقاً في المستوى اللغوى الواحد ، ولكنه نوع من التئام  
الأضداد التي يصير تلاقيها وتجاوزها بهذا القدر من السلاسة والبسر ؛  
ومن ثم يصبح متبناً حقيقياً لشعرية غير مالوفة من قبل . إن كثرة  
متطلبات النسق الموسيقى للموشحة غالباً ما يؤدي إلى التكلف ؛ من  
هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذي يصفه ابن حزمون بقوله :  
« ما الموشح بموشح حتى يكون عارياً عن التكلف » .

فلذا تقلعنا خطوة أخرى في كشف مفهوم التناسخ أمكن لنا أن نجد  
الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبي الذي يقوم على أساسه . ولنستمد  
هذه المرة على تعريف الباحثة التي اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد  
الحديث ، وهي « جوليا كريستيفا » إذ تقول : « إن الدلالة الشعرية  
تحيل إلى معاني القول المختلفة ، ومن حسن لحظ أننا يمكن أن نقرأ  
أقولاً متصدية في الخطاب الشعرى نفسه ، وهذا يتخلق حول الدلالة  
الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتقاطع مع  
النص الشعرى لصتين ؛ ولانطلق على هذا الفضاء اسم التناسخ وحب  
المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعدد رهينة شفرة  
وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين ، وكل منها  
ينشئ الآخر .. ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح « سوسير » في  
الاستبدال خاصية جوهرية في توظيف اللغة الشعرية هي امتصاص  
عدد من النصوص في الرسالة الشعرية ، التي تقدم نفسها من ناحية  
أخرى بوصفها مجالاً لغوياً مركزياً .. فإنتاج النص الشعرى ينمو  
خلال حركة مركبة من إثبات نصوص أخرى وتغريبها »<sup>(٤١)</sup> .

انقطاع جزء من لفظة أعجمية أو عامية فيقيم حل أساسه منظومة ، أو تمثلاً مقترضاً ، وذلك بأن يجتهد الوشاح أولاً في ثمل موقف ما على لسان شخص آخر يصرعه ، ثم يتأخذ في إتمام عمله متقدماً من النهاية إلى البداية ، ولا يبدل في كثرة الحالتين من إقانة قليل لغوي ملقى يغير إلى هذا التمدد ، فلا تألى المخرجة إلا عقب إيراد إشارة لفظية لمحمد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة .

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك « والمخرجة هي أبرز الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهي العالية ، وينبغي أن تكون حميدة ، والحالقة — بل السابقة — وإن كانت الأخيرة ، وقول السابقة لأنها هي التي ينبغي أن يسبق الحاضر إليها ، وعملها من ينظم الموشح في الأول ، وقيل أن يتقدم بوزن أو قافية » . ثم يقول عن الحالة الأولى : « وفي المتأخرين من يصح عن المخرجة يستمر عرجة غيره ، وهو أصوب وأما عن لا يوزن في عرجته ، بأن يصرحاً ويتماثل ولا يلحن » ثم يتابع ويضع شروط تصد الأصوات فقال : « والمشروع — بل المفروض — في المخرجة أن يجعل المخرج إليها وزناً واسطراداً ، وقولاً مستمراً على بعض الألسنة ، إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما يجعل على ألسنة الصبيان والنسوان ، والسكرى والسكران ، ولا بد في البيت السلي قبل المخرجة من قال أو قلت ، أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت » .

ويحكى ابن سناء الملك في كتاب آخر له تجربته مع المخرجة الأعجمية فيقول : « وكنت لما أولمت بعلم الموشحات ، قد نكبت عما يصنع المصرون من استمارتهم مخرجات موشحاتهم مخرجات موشحات المغاربة ، فكنت إذا عملت موشحاً لا أتميم عرجة غربي ، بل أبكرها وأخترها ، ولا أرضى باستمارتها ، وقد كنت نسحت فيها نحو المغاربة ، وقصصت ما قصصوه ، واخترت أوزاناً ما وقعوا عليها ، ولم يبق شيء عملوه إلا عملته ، إلا المخرجات الأعجمية لأنها كانت يبرية ، فلما اتفق لي أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره ، وجعلت عرجته فارسية بدلاً من المخرجة البربرية »<sup>(٣٠)</sup> .

ولاحظ أولاً أن الأمر قد اشتهر على صاحبنا ، فأعجمية المغاربة بالفعل هي البربرية ، لكن أعجمية الأنلسون — وهم الذين قدمهم بكلمة مغاربة ، وإلى بنجاح عدة من موشحاتهم — كانت الرومانسية الإسبانية التي في تنويف لذي يثبات كافية عنها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا القصد التوشحي الذي نص عليه كان ينطبق في الدرجة الأولى على اختلاف المستوى اللغوي ، وكسر النمط الأخلاقي ، والمخرج على وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات في داخل الموشحة .

وقد أشار أكبر باحث غربي للموشحات الآن ، وهو المستشرق الإسباني « جاريثا جويث » عند نشره كتابه المخصص لهذه المخرجات الأعجمية — أشار إلى الوظيفة التي كانت تقوم بها في داخل الموشحة قللاً : كيف تفسر موقف أول صانع عربي للموشحات ، عندما أخذ عرجة رومانية أعجمية وأقم عليها موشحة ، وتبعه في ذلك بتسمية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظهراً جليدة لابد من إطلاق بقية جديلة عليها ، ويمكن حينئذ تسميته « فولكلوري سابق لعصره » ، فالوشاح قد أخذ المخرجة وطعم بها موشحة لأهداف جمالية ، لا هدف الحفظ الواض على الشفارات الشعبية للأجيال التالية ، ومع أننى

وإذا كانت القصيدة العربية تميش وهم البكورة اللغوية ، عندما يشترط فيها نقدياً لقاء صوتهما الشعرى وتقرده ، خصوصية أبنتها التركيبية ، وتوجد مستواها الإبداعي للمؤلف ، بحيث لا يشتمل منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى ، ولا عد ذلك من قبيل السرقات التي مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصي التي تأخذ بهذا المنظور — إذا كان ذلك كذلك فإن الموشحة تقصد إلى التمثيل المضاد ، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار عرجة أعجمية ، من بقايا أعجمية شعبية رومانية ، أو عامية من قطعة غنائية دلورية ، ويبقى عمله الشعرى عليها ، على النحو الذي يتضمن اعتدلاً جسوراً على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة ، إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومى والتاريخى واللفظي ، ليصل إلى أقصى درجات الإنعاش الغنائي ، ويقوم بتجربة في هذه القصيدة المضادة على اقتناص الحيلة السالفة للنص المتأخوذ ، بلفظة غير صادرة ، على نحو يقره من شعيرة الواقع المغيث ، بتقلباته التاريخية وتبهراته المترامية في الحيلة واللفظ .

فإذا كان نموذج القصيدة طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجاً ذا تاريخياً ، يقوم في الفضاء المطلق ، ويصورو للثمل الأهل للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر في الاستخدام اللغوي ، يفرض الإحالة ، ويدهي عدم السبق ، ويبرأ من التجربة ، فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات في النص ، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية .

وناسياً عما لا يتميز به مصطلح التناص في النقد الحديث من دلالة متحركة ، تتغير من باحث إلى آخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص ، نجد أنه ينتج عند البعض « في إطار الشعرية التكوينية ، وعند البعض الآخر ضمن مجالات التلقي ، كما يتجه مفهوم التناص لالتقاء مفهوم الحقل ، بوصفه معارضة مسجالية لفهم البنية التي تعترض على أفكار الإبداع والاقتران والجدولة ، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة »<sup>(٣١)</sup> .

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى أبرز الفرق بين نوعين من التناص ، أطلق على أحدهما التناص الضروري ، وسمى الآخر بالتناص الاختياري<sup>(٣٢)</sup> . وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة في النوع الأول لا تجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية ، ويظل النوع الاختياري هو اللامتهم منجبال البحث النقدي . ولعل لمحمد الباحث نفسه للوزن أيضاً من التناص ، مساهماً بالحاكاة ، وهما المحاكاة الساخرة أو التفضيصة ، والمحاكاة المقتدبة أو المعارضة ، أن لا يكون حصراً لوظائف التناص بطريقة منطقية مسبقة ، وأحسب أن التسمية الختية للتصوير الشعرية ، وتعمل تدخلاتها ، وتصنيف معطياتها وعلاقتها ، واختيار فعالية تراكيبها هي الوسيلة التجريبية المثل لتجديد الوظائف ، ورصد التنوع ، بعيداً عن الروح التقيدى الصلزم . فإذا استعرضنا طرائق التناص في الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وتجميع الأصداء لإشباع النموذج .

## ٦ - تعدد الأصوات :

ثمل المخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات في الموشحة ، سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين ، عندما يعمد الوشاح إلى

أعرف بطبيعة الحال أن الفولكلور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشرع أن نصف صنيع الفنانين في العصور الوسطى تسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة ، كما نفعل في الرسم وفي غيره من الفنون» (٣١) .

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفولكلورية ، بل يوظف بدلًا منها في خرجة الموشح ، أوف ثنائه ، فلدات شعرية تجمعت حرمًا بفعل التراكمات التاريخية طاقعة إيجابية فلة يستثمرها الموشح في إنتاج دلالاته ، ويحتاج هذا اللون إلى جسلة بالغة لأنه خروج صارخ عل النموذج المثالي للمقصيدة العربية غير المسبوقة ، إنه ليس من قبيل السرقات للمسترة ، بل هو قطع الطريق الشعري والسطرة عليه . وفي هذا يقول ابن سناء الملك : « وفي شجبان الرشادين والطلعتين في صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً ليحمله خرجة ويبني موشحة عليه ، كما فعل ابن بقل في بيت ابن المعتز وهو :

علمون كيف أسلو ولا : فاحجبوا عن مقلتي للملاحا  
فقال :

وب خصم دق منك قسراً  
بمعد السيف عليه نطالما  
فتشكى ثقل ردف فضالما

لماذا دق هوأي وجلاً • إن مات هوأي استراحا  
لست أشكو غير حجر مواصل  
مذ منعت القلب عن صلصال  
وتغنيت لهم قول قنابل  
« و علمون كيف أسلو ولا : فاحجبوا عن مقلتي للملاحا »

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشائق عن شجاعة التناص ، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التي لا تقتصر على المخرجة ، وإنما تتخلل بنية الموشح ذاته :

« وفي الموشحين من أهل الشطارة والدعارة — لاحظ هذا الوصف الأخلاقي لعمل فني — من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين ، فيجعله بألفاظه في بيت من أبيات موشحه ، كما فعل ابن بقل أيضاً في بيتي كشاحم :

يقولون نُب والكأس في كف الحبيب  
وصوت المشاق والمشاقت  
فقلت لهم لو كنت أنصرت نوبة  
وأبصرت هذا كله لبيدا لي

فقال ابن بقل :

قالوا ولم يقولوا صوابا  
أنشئت في الجون الشبابا  
فقلت لو نويت منابا  
والكأس في يمين غزالا  
والصوت في الثالث صالا  
ليدا لي

ويبدو أن تعدد الأصوات ، واختلاف المواقف في النص المستولى عليه ، قد أفرى الموشح بهذا التقاطع ، وحرصه على توظيفه جمالياً في موشحه بلون من المحاكاة التي ينطبق عليها مفهوم المحاكاة المقتضية . وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثاً شديداً المحصور في الوجدان القرصي والجماعي للشعراء ، وتكتسب بقدمها عطر التاريخ وحنن الآثار المحبب ، فيأخذ الموشحون مطلعها الشهير كالافتتاحية للموسيقية ، ويجعلونه خرجة لموشحاتهم ، كما نرى في رائعة ابن سهل الأشبيل :

هل درى طيبى الحمى أن قد حسى  
قلب صب حله عن مكنس  
لهو في حر وعشق مثلاً  
لمبت ربح الصبا بالمكس

يا بلورا أشرفت يوم القوى • قسراً تملك في ميج الغمر  
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى • منكم الحسن ومن حيل النظر  
أجنى اللات مكلوم الجوى • والتداوى من حبيى بالفكر

إن ألفت على قرارها موشحات كثيرة ، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة (٣٢) ، أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التي فاقت في الذبوع موشحة ابن سهل ، ومطلعها :

جداك الغيث إذا الغيث حسى • يا زمان الوصل في الأندلس  
لم يكن وصلك إلا حلياً • في الكرى أو غلسه المختلس  
ويجعل خرجته مطلع موشحة ابن سهل هكذا :

غداة أليها الحسن صلا • تهرى المون جلاة وصقال  
عارضت لفظاً ومعنى وحلاً • قول من أنطقة الحب ففقال  
هل درى طيبى الحمى أن قد حسى • قلب صب حله عن مكس  
لهو في حر وعشق مثلاً • لمبت ربح الصبا بالمكس (٣٣)

وهكذا يبدو حوار بين الموشحين عبر العصور المختلفة ، يتركز اللاتق فيه عل النغم للعتق المحبب الذى شرعه السابق ، ويولد من صوره مجموعة جديدة من الصور التي تتأسس عليها وتنبثق أو تنفثها ، لكنها تستحضرها بطريقة وأعية مقصودة ، وتتكى عليها في بناء دلالتها ، وتستثمر بطريقة غنائية فلة كل ما ترسب منها في وجدان الجماعة لتشتير به الحنين إلى الماضي ، والولاء للسلف ، والوصال العائش مع التراث ، سواء هذا النمط من التناص المتجاوز جزئياً ، أو عل النمط الذى يمتشيره عل التوالى من التناص المتجاوز كلياً ، الذى لا يعمد فيه الموشح إلى قطعة يجزئها من سياقها ويدمجها في تركيبه ، بل يمثل العمل الأصل بأكمله ويغنى عل أنفاسه ، مستحضراً له دائماً ومتابعاً عنه في الوقت نفسه .

#### ٧ - ترجيع الأصدا وإشباع النموذج :

تعد فكرة البؤرة المزجوبة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة التقليدية الحديثة ، عل أساس أن ازدواج البؤرة هو الذى يلتفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والسابقة ، وإلى التخل عن



وهذا اللون من ترجيح الأصداء كان يسميه الصفدي نفسه «مفاوضة»؛ إذ يقول: «استخفى هذا السحر فهو أعطاني، واستخرج بقايا مخفى وألغاني، فأثرت أن أعارضة، وأثرت أن أفوضه»<sup>(٣٦)</sup>. وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أول الكلمات؛ إذ لا يصح الإبداع تقليدا للآل، بل إعادة قرامته، إذ تجرّه إلى منطقة دلالية جديدة، إذ تشبكت معه في حرك جلد، ومباراة حية، يترتب عليها وضع جديد للنصين القديم والمحدث معا. وإذا كان تعدد الأصوات الجزئي قد اقتصر في الغالب الأعم على منطقة الحرجة فإن هذا الترجيح الغنائي الذي يمثل لنا كأنه إنشاء فكري مبطن دائما بأصوات المجموعة التراكبية عليه كان يستمر طوال الدور، فيخلق هذا اللون الجياشي الذي ظلما اقتضه الشعر العربي.

وهناك نوع من مشاهد الزهد كانت تتم به هذه الدورة، يقول عنه ابن سناء الملك:

«وما كان منها في الزهد يقال له للكفر، والرسخ في الكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف ووقوف أقفاله، ويقدم بخرجة ذلك الموشح ليلد على أنه مكفّر، ومستقل ربه عن شاعره ومستغفّره».

وهنا يلحظ التناسق بالإنعراف، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحنّين: «النبوة: مسافة التوتر التي تفيض بالشعرية، وهي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بيتين إحداهما بالأخرى» ضمن شبكة جديدة من العلاقات، ونظام فني وفكري جديد<sup>(٣٧)</sup>.

ولعل أبرز مثال لذلك مكفر ابن عربي الذي كتبه فريضة ابن زهر للشار إليها ويقول فيه:

عندما لاح لمبى الشكا  
فبت شوقا للى كان مسمى  
أيا البيت الممتنع المشرف  
جاءك المعبود الضمير المسرف  
عينه بالدمع شوقا لفرق  
ويقول في تهجده وخرجته:

أيا السلفى اسقى لا تأبى  
فلقد أتممت لكبرى عُدَى  
ولقد أفضته ما قبل لي

[أيا السلفى إليك المشتكى]  
ضاعت الشكوى إذا لم تنفع<sup>(٣٨)</sup>

وإذا كان ابن عربي يكفر عن ذنب غيره، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحا راقيا يمجّته بقوله:

حن لؤلى ومنله حُنا  
إترو الحجر حلو للحن  
وإن يمشى ببعضها جُنا  
فأقل يكفى مني حُنا  
«صُنْفَرى لا ينام من تحق حنا  
جاء المسكين وصاح يمشى حنا»

أفطورة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعو إلى اعتبار هذه النصوص الغائية مكونات لشفرة خاصة تستطيع إدراكها فهم النص الذي تتعامل معه وفض مغالقي نظمه الإشارى، فالتوابع البؤرة هو الذى لا يجعل التناسج مجرد ثوب من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستفرادى والنطقى للثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تبلور علاقته بهذه الثقافة<sup>(٣٩)</sup>.

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز في الموشحات التي كتب كلها على نمط غموض سابق عليها؛ إذ يترامى التوضيح الأول دائما خلف ما يوازيه، ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائما في بعض الأحيان في القصيدة، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظائرها المظهر؛ فابن سناء الملك يمدد أخطأ الموشحات ويورد أمثلتها الغريبة ثم يقول: «وقد أن أن أذكر وأسرر الموشحات التي ذكرت الأمثلة منها، فهذا موضع ذكرها، وأقبلها بموشحات لي، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله، منسوج في عدد الأفعال والآيات على مثاله». ولم يكن ذلك موقفا جديدا من المشاركة إزاء الموشحات الأنثوسية؛ بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخضوعا لقوانينها؛ فهي تعتمد على ما يمكن أن تطلق عليه «إشباع التوضيح»؛ وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة، وسكنفى بالتشثيل لها بسلاسة واحدة، هي التي بدلاها ابن زهر بموشحته الدائمة:

أيا السلفى إليك المشتكى  
قد هونتك وإن لم تسع  
ونعيم همت في فرتة  
ويشرب الراح من راحته  
كلما استيقظ من سكرته  
جذب الزق إليه واتكا  
وسلاني أربعا في أربع

ويعلق الصفدي على هذه الموشحة قائلا: «نظم الأنلسيون وراه كثيراً في هذه الطريقة الأنيقة، فأحييت أن يكون لي في روضها شقيقة، فقلت وبها الاستعانة:

هالك الصب المَحْضُ هل لكا  
في تلافيه بوعد مطع

وتهجد هذا الموشح وخرجته:

رب عَوْدُ علق القلب بها  
فهبت حتى تولل حبها  
لست أنسى قولها في صعبها  
«كل ما قالو علمتو بذلك  
الحديث إلك وإنتي يماجان اسمي»

ثم لا يلبث اتباعاً لهذا التقليد أن يكفروه بقوله الذي يختم به أويشلاق دار طرازه :

يلرب عصفواً فليسى جاملاً  
بالمينى منك لم أكن فاهلاً  
وليسى ما اغتصرت بالزابل  
وليسى قط لم أكن قايلاً  
« جاع المسكون وصباح ياسقى نأ »

ويهدأ التكفير من ذنوب الموشحات الشعرية ، تنطقه تجربة الخروج على الأخطام الموسيقية واللغوية والأخلاقية ؛ يشجع نموذج التوشيح ، ويدخل في المشرق العربي دائرة مغلفة هي الموشحات الدينية ، التي لا تزال أصدانها ترجع أنغاماً معتقة قديمة ، لجنس أدبي مقبور ، كان طيلة عصور زاهرة يملأ مدائن التوشيح في إشبيلية المطرزة ، وقرطبة الزهراء ، وجنة العريف في غرناطة ، بالحب والفن ، والجمال والحرية .

## المواشى

- (١٩) ديوان ابن سهل الأندلسي ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٧ صفحة ٢٩٢ .
- (٢٠) لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح ، تحقيق هلال ناجي ، تونس ١٩٦٧ صفحة ٩٤ .
- (٢١) ابن راسيق القيرواني : المعمل في حسان الشعر وأدابه ونقده ، ج ٢ بيروت ١٩٨١ ، صفحة ١٢٤ .
- (٢٢) سيد غزالي : المصدر السابق ، الجزء الثالث ، صفحة ٢٧٤ - ٢٧٦ .
- (٢٣) صلاح الدين الصفدي : المصدر السابق ، صفحة ١٣٥ .
- (٢٤) A. J. Greimas J. Courtés : Semiotica. Trad. Madrid 1982. P. 227. 228.
- (٢٥) ميخائيل بانشين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ١٩٨٧ صفحة ٦٥ .
- (٢٦) إحسان عباس ، المصدر السابق ، صفحة ٢٤٤ .
- (٢٧) Krsteva, Julia. Semiotica. Trad. Madrid 1981. Pag. 66.
- (٢٨) مبارك أنبجيتي : في أصول الخطاب التقليدي الجفندي ، ترجمة أحمد اللقيط ، بغداد ١٩٨٧ ، صفحة ١١١ .
- (٢٩) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجيات النص ، بيروت ١٩٨٥ ، صفحة ١٢٢ .
- (٣٠) ابن سناء الملك : قصص الفصول ومفرد المعقول ، خطوط ، نقلا عن محمد زكريا عنان ، المصدر السابق ، صفحة ٣٦ .
- (٣١) Garcia Gomez, Emilio: Las Archas Romanas de la Serie Arabe en su marco. Madrid 1965. Pag. 38.
- (٣٢) محمد زكريا عنان ، المصدر السابق ، صفحة ٥٣ .
- (٣٣) سيد غزالي : المصدر السابق ، صفحة ٤٨٨ .
- (٣٤) صبري حلف : التناسق وإشكاليات العمل الأدبي ، « آلف » مجلة البلاغة للثقافة ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ ، صفحة ٣٣ .
- (٣٥) صلاح الدين الصفدي : المصدر السابق ، صفحة ١٣١ / ١٣٦ .
- (٣٦) كمال أبو ديب : الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ ، صفحة ٤ .
- (٣٧) محي الدين بن عربي ، نقلا عن سيد غزالي ، المصدر السابق ، صفحة ٣١٨ .

- (١) انظر : فهاكل الأندلس وأهلها ، رسائل ابن حزم وابن سعيد والشاذلي . تحقيق ونشر صلاح الدين للتجد ، بيروت ١٩٦٨ ، صفحة ٥١/٥٠ .
- (٢) ابن سناء لذلك : دار الطراز عمل الموشحات ، تحقيق ونشر جريدة الركن ، دمشق ١٩٤٩ ، صفحة ٢٣ وما بعدها .
- (٣) أبو الحسن علي بن إسحاق الشيرازي : الذخيرة في حسان عمل الجزيرة ، تحقيق إحسان عباس ، القسم الأول ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٩ صفحة ٤٦٩ .
- (٤) ابن سعيد الأندلسي : المختص من أواخر الطرب ، تحقيق سيد حفيظ القنطرة ١٩٨٣ ، صفحة ٢٥٦ .
- (٥) سيد غزالي : ديوان الموشحات الأندلسية المجلد الأول ، الإسكندرية ١٩٧٩ ، صفحة ١٤ .
- (٦) صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي : توشيح التوشيح ، تحقيق غير حبيب مفتاح ، بيروت ١٩٦٦ ، صفحة ٣٢/٣١ .
- (٧) ابن سعيد ، المرجع السابق ، صفحة ٢٥٧ .
- (٨) عبد العزيز الأحمري : الزجل في الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ ، صفحة ٣٩ .
- (٩) محي الدين الخلي : الماثل لجمال ، نقلا عن محمد زكريا عنان ، الموشحات الأندلسية ، الكويت ١٩٨٠ ، صفحة ١٢٣/١٢٤ .
- (١٠) عبد العزيز الأحمري : المصدر السابق ، صفحة ٤٩ .
- (١١) إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، الجزء الثاني ، بيروت ١٩٧٤ ، صفحة ٢٤٤ .
- (١٢) عبد الرحمن بن محمد بن غلطلون : مقفلة ابن غلطلون ، تحقيق حل عبد الواحد وافي . القاهرة ، بدون تاريخ ، الجزء الثالث ، صفحة ١٣٥ .
- (١٣) ابن سناء لذلك : المصدر السابق ، صفحة ٣٢/٣١ .
- (١٤) مدنان محمد آل طعمة : موشحات ابن أبي الطاهر وطباعتها الفنية ، دراسة ونشر ، بغداد ١٩٧٩ ، صفحة ١٦٦ .
- (١٥) ابن سناء لذلك ، المصدر السابق ، صفحة ٨٨/٨٧ .
- (١٦) ديوان ابن خاتمة ، تحقيق محمد وضو الندي ، بيروت ١٩٧٢ ، صفحة ٢٢٧ .
- (١٧) ديوان الأعمى التطيلي ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٣ ، صفحة ٢٢٢ .
- (١٨) سيد غزالي : المصدر السابق ، صفحة ١٩٥ .

# التركيب الدرامي لرائية الخنساء

محمد صديق غيث

## ١ - النص

١٤ - يوما يلوجد متى يوم فارلق  
صخر، وللدهر إحلاء وإسار

١٥ - وإن صخرأ لولابنا وسابنا  
وإن صخرأ إنا نشتو لنخار  
١٦ - وإن صخرأ لبقام إنا ركبوا  
وإن صخرأ إنا جاعوا لمغار  
١٧ - وإن صخرأ لتاتم الحدة به  
كأنه علم في رأسه نار  
١٨ - جلد جميل الحيا، كامل ورع  
وللصروب خلة الروع مسمار  
١٩ - قال ألوبة، هباط ألوبة  
شهاد أندية، للجيش جرار  
٢٠ - نخار رافية، ملجاء طافية  
لنكك عاتية، للمظم جبار

٢١ - فقلت لما رأيت الدهر ليس له  
معائب، وحده بسدي ونجار  
٢٢ - لقد نسي ابن عيك لي أخائقة  
كأنت تترجم عنه قبل أعبار  
٢٣ - فبت ماهرة لنجوم أرقب  
حق أن دون غور النجم استار

٢٤ - لم تره جارة يحس بساحتها  
لرسية حين يمل بيته الجار  
٢٥ - ولا تراه وما في البيت يأكله  
لكنه يلرز بالصحن مهجار  
٢٦ - ومطعم القدم نحا عند مصفهم  
ول الجلوب كريم الجند مسار

١ - قلبي بمعينك أم بالمعين عوار  
أم فقلت إذ غلت من أهلها الدار؟  
٢ - كان صبي للذكاء إذا عظرت  
فحس يسيل على الخدين مزار  
٣ - تبكى لصخر هي العيرى وقد وفت  
ودونه من جليلد الترب استار  
٤ - تبكى غناس لها تنفك ما عصرت  
فأ عليه رئين وهي صفتار  
٥ - تبكى غناس على صخر وحق لها  
إذ رابها الدهر، إن الدهر ضرار  
٦ - لا بد من مينة في صرفها عبر  
والدهر في صرفه حول وأطوار

٧ - قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم  
نعم المصمم للذامين نصار  
٨ - صلب التحيزة وهاب إذا منموا  
ول الحروب جرى الصخر مهصار  
٩ - يا صخر وزاد ماء قد تنادره  
أهل الموارد ما في ورده عار  
١٠ - متى السيق إلى هيجاء مضلة  
له سلاحان، أنياب وأظفار

١١ - وما عجول على بؤ تليف به  
لها حنينان، إعلان وإسار  
١٢ - ترتع ما رتمت حق إذا أدركت  
فإذا هي إقبال وإدبار  
١٣ - لا تسمن الدهر في أرض وإن رتمت  
فإذا هي تحنن وتسجار

- ٢٧ - قد كان عاصم من كل ذي نسب  
فقد أصيب ليا للعين  
٢٨ - مثل الرديف لم تنفد شبيبته  
كانه تحت طى البرد  
أسوار



- ٢٩ - جهم المحيا تضيء الليل صورته  
أبداً من طول المسك  
٣٠ - مورت المجد، ميمون نقيبته  
ضخم النسيعة، في الميزاء مغوار  
٣١ - نرع لفرع كريم غير مؤتجب  
جلد الميرة، عند الجمع فخر  
٣٢ - في جوف غد مفيم، قد تضمت  
في رسمه مقسمات وأحجار  
٣٣ - طلق البدين لفعل الحبر، نو فجر  
ضخم النسيعة، بالخيريات أمار  
٣٤ - ليسبك فخر ألقى حبيبته  
دهر وحالفه بسوس وإتشار  
٣٥ - ورقفة حار حليم بهلكة  
كان قلمتها في النطح الفار  
٣٦ - لا يمنع الطوم إن سالوه علمته  
ولا يحلوه بالليل صرار

## ٢ - التركيب\*

٢ - ١.

«البو» هو العنصر المهيمن، ومركز التكوين في هذه القصيدة، وهو المفتاح الذي نرى من خلاله العناصر والأبنة وتفاعلاتها جيداً، في ضوء طبيعتها الدرامية التي تنجل لنا في كل المراحل.

والبو هو ولد الناقة الذي يلدح، ويؤخذ جلده ليحشى بالقش والحطب، في يتم في مواجهة أمه، لثراه وتشمه، فتلد اللبن لذابحه!

والبو، على ذلك، صورة مأساوية عميقة: تراه أمه، وتجد فيه سبباً لبنا ودلحة، وتحبه ابناً ألي، ولكنها تجبه منه باليس والموت؛ فترتد بحيرة ملاعة. وتعود إليه مقبلة متمنية، تتلمسه وتحمسه؛ فلا يجيب أو يستجيب؛ فترتد خائبة والهة. ثم تعادى الاقتراب وإجابة مؤلمة؛ فتلد له لبناً وحائناً، وتوقع منه تحسناً ورضاعاً؛ فتناديه بتحننها وتطريها، لكنه يجمد في موضعه ساكناً لا يرم؛ لا تسمع منه جواباً، ولا تجد إقبالاً.

وتصاعد آلامها - وآلامنا - مع تصاعد الحيرة والاضطراب؛ والإقبال والإدبار، والأمل واليأس، دون انقطاع، ومع رؤيته حياً وميتاً، موجوداً ومعدوماً، كائنًا وغير كائن في الوقت نفسه، وعلى الدوام.

(\*) انظر مقدمة مقالنا والتحليل الدرامي للأطلال بمجلة لبيد، ص ١٦٥، وعرضاً لفكرته المنهجية، ص ٩، مجلة بصورله، للجلد الرابع، العدد الثامن، مارس ١٩٨٤.

ومها أقبلت الأم «العجول» أو أدبرت، لا يقر لها قرار، ولا يتحقق يقين، ولا يكتمل إدراك، بل تتنازعها كل التصورات، وتغاصرها كل الاحتمالات؛ ذلك بأن البوصورة مركبة عجيبة، بالغة الإيماء والتعقيد، تثير قوى الشعور والإدراك كافة، وتبهزها هزاً، وتعرضها لمخبرات تتسم بكثير من التداخل والاضطراب والغموض.

٢ - ٢.

وقد رمزت القصيدة بهذا البو المحير إلى الوجود كله من جهة، وللي صخر من جهة أخرى، وجعلت الناقة «العجول»، أم البو، رمزاً للإنسان بعملة وللشاعرة الحنساء بخاصة. وتتفاعل الرموز وتتجادل، وتنبسط وتثنت في حوالا القصيدة، ومستوياتها المختلفة؛ فتدور الجدليات بين محوري «العجول» - «الحنساء»، و «البو» - «صخر»، على توترات وتحولات عدة، وتتصاعد من خلال أفاق الانزياح واليكاء والدموع، والموت والفناء والعدم، لتشارف أفاق التأكد واليقين، وللمجد والحلود، على محور جدلي جديد هو محور «صخر» - «القوم (الجماعة)» - «الحلود»، الذي ينحل فيه - جديلاً أيضاً - محور أصلي آخر، هو محور «الدهر» - «الإنسان» - «الموت»، وكلاهما يقوم على التضاد بين «كان في الماضي» - «وكان في الحاضر والمستقبل». ولكل تلك العلاقات وتحولاتها الجدلية، دلالة الدرامية المتوالية، والمسيطر على الدوام.

٢ - ٣.

وتتوزع أبيات القصيدة على ثمانية مقاطع تتبادلها الضمائر العائدة على الحنساء (ولنشر إليها بالضمير «هي»)، والضمائر المائدة على صخر (ولنشر إليها بالضمير «هو»)، تبادلاً له انتظامه الخاص، وكيفياته وعلاقاته التي ستبين وجودها عند التحليل. ويتم ذلك التبادل على النحو الموضح في الجدول التالي (بالصفحة التالية):

وهكذا يبدو نوع من الانتظام المتوازن في توزيع الأبيات بين صخر والحنساء على مدى المقاطع الستة الأولى، ليتساوى نصيب كل منها في نهايتها، مع نصيب الآخر من أبيات القصيدة. ثم ينكسر هذا النسق في المقطعين الأخيرين؛ السابع والثامن.

ويرجع ذلك الانتظام إلى ما احتلته بين صخر والحنساء من صراع وتناقض، وما قام بينهما - من الوقت نفسه - من توحد واندماج في التجربة الشعرية، انكسب جميعه على التعبير الشعري ذاته، بمسؤولياته المختلفة، في صور شتى، وتعمل تجليات عدة، نرى منها الآن هذا التناقض والتنازع بين الرؤية والفرق على التقسيم الأبيات اقتساماً متبادلاً في إطار ملحوظ؛ كما نرى منها، في الجهة الأخرى، توافقاً وتناغياً، تنبئاً في انتظام هذا التبادل وتوازنه، وفي اقتسامها الأبيات متناصفة خلال المدى الممتد منذ بداية القصيدة إلى نهاية المقطع السادس؛ فصار لكل منها ثلاثة عشر بيتاً من ستة وعشرين بيتاً شملتها هذه المقاطع، من مجموع أبيات القصيدة البالغ ستة وثلاثين.

وفي المقطع السابع نذكر أنه لم يعد للحنساء في العيش أوطار، حين لم يعد صخر لها «والصبا»؛ وقد كان خالص من كل ذي نسب؛ فقد أصيب؛ لها للعيش أوطار (البيت رقم ٢٧)، فانسحبت له

القطع	الأبيات		الضمير	الدلالة المركزية (المعنا)
	من - إلى	عددها		
الأول	١ - ٦	٦	هـى	هـى - المعبرى
الثاني	٧ - ١٠	٤	هو	هو - السبقي
الثالث	١١ - ١٤	٤	هـى	هـى - المعجول
الرابع	١٥ - ٢٠	٦	هو	هو - الكامل
الخامس	٢١ - ٢٣	٣	هـى	هـى - الساعرة
السادس	٢٤ - ٢٦	٣	هو	هو - لا عشى لرية
السابع	٢٧ - ٢٨	٢	هـى	هـى - ما لعيشها أوطار
الثامن	٢٩ - ٣٦	٨	هو	هو - ضخم الدمية

والإيجاب فيه ، ومرتباً لفظياً وتناقضاً بما إلى أن تسكن وتقر ، وإن تجد توازناً وتوافقاً إلا في البيت الأخير .

وفي كل المقاميل تتوافق التأثير وتداخل ، وتنساب من مقطع إلى آخر ، لتتأسس معه تماساً خافئاً ، أو تتعقّب فيه تعمقاً بعيداً ، بطرق ملحوظة في التعبير وغير ملحوظة ، ظاهرة وغير ظاهرة ، لتعبر تلك القصورات الجدلالية الواسعة والفجوات الضيقة الكثيفة بين المقاطع ، رابطة بينها بروابط صعبة متوقفة ، ومفاجئة غير متوقفة ، وبخاصة في حالات السلب التي تراها تسرى من مقطع إلى مقطع تال له ؛ فتعصف بعض المساس ، وتداخل بعض الدخالة ، قبل أن تدفع له المجال خالصاً للإيجاب ، الذي سرعان ما تغتاله التناقض ، على ما سوف نرى ونشهد .

#### ٢ - ٥ .

وتتشكل العلاقات ، وتقع التحولات والانقلابات بين المقاطع بخاصة ، وجملة المقصيدة كلها بعامة ، نتيجة لفعل قوى عدة ، منها والبرء الذي يرمز إلى الوجود كله ، وينهض بتوليد جدليات الدلالة الكلية للمقصيدة ؛ وبفعل واحدة أخرى من أهم القوى المعجمية فيها ، وهي قوة الدهر الواقعة على المحور الجدلي المسطر على عناصر المقصيدة وينتأها وتحولاتها ، على الدوام ، وهو محور الدهر - الإنسان - الموت .

والدهر بما يأتيه من تحولات ، وما يبعث به من مصائر وحجرات ، هو الذي يصنع جُل صور السلب في المقصيدة ، بل هو الذي يشارك مشاركة جدلية كبرى في نسج بنائها ذاته . وقد أشارت الحنساء ، من طرف خفى ، إلى ما يجريه الدهر في المقصيدة من نسج سرى باطنى ، قاهر ومهيمن ، لا راد له ولا سلطان لها عليه ، حين أدانت - فجأة ، وعمل غير متوقع - تسجيه للمصائر والموجود بعامة ، في البيت الحادى والمشرين ، مفتتح المقطع الخامس ، بعد الانتهاء مباشرة من المقطع الرابع الذى عهه الإيجاب في ظاهره ، على حين انطوى السلب في باطنه ، وخفى خفاء لا يبين للقارى إلا حين يجاوز هذا المقطع كله ، ويدخل في مجال المقطع التالى له ، فيجيب حين يجد الحنساء - بعد أن أفلحت وجود صخر بارزاً قوياً ، متعافياً إغزياً - تدين الدهر وتجيروه وتشكوه ، مستخدمة فاه اللفظ مباشرة ، بلا تعلق طاهر واضح يربط بين معطوف ومعطوف عليه ؛ فأكالة :

الوجود الشعري ، حين زهدت في الحياة فزهدت ، أيضاً ، في الرغبة في الاستمرار لنفسها بالمزيد من أبيات المقصيدة ، وأثرت أن يلحظ صخر بما تبقى منها . وهذا انعكاس الانقراض ، وتصير المقصيدة كما يل : بيتان للحنساء ، والصخر ثمانية ، بنسبة ١ : ٤ ؛ ٤ : ٤ ، على مدى المقطعين الآخرين السبع والثمان ، بعد أن كانت قسمة الأبيات بينها متوازنة متساوية خلال مجموع المقاطع الستة الأولى ؛ بنسبة ١ : ٤ .

#### ٢ - ٤ .

وتتواصل المقاطع مترابطة ومتشابكة ، تشكل الوحدة الكلية المتناسكة ، الشاملة للمقصيدة بأسرها ، وتتلاحم تلاحماً بيناً ، وتتداخل فيها بينها ، متباعدة التأثير والتأثر من خلال تناظرات متكاملة ، وتفاعلات متجاوبة :

فصل حين نجد المقطع الثالث - هو - المعجول - ذا تأثير رجعي وأمامي ، معاً ، على كل ما يسبقه وما يلحق به من مقاطع ، نشأ عن بؤره الدالية والتشكيلية الأساسية ( البر ، والمعجول ، والدهر ، والتناقضات .. إلخ ) ، نجد هذا المقطع نفسه قد دخل - في الوقت ذاته - في علاقة تكامل مع المقطع التالى ( هو - السبقي ) السابق عليه ، الذى تكامل كذلك مع المقطع الأول قبله ( هو - المعبرى ) .

ومن جهة أخرى نجد المقطع الرابع ( هو - الكامل ) ، قد جاء مقابلاً ضدياً للمقطع الثالث ( هو - المعجول ) ، الذى انصف بسيطرة السلب عليه ، فتعصف المقطع الرابع وقد عهه الإيجاب . ولكن المقطع الخامس ( هو - الساعرة ) ، يأت ، بما عهه من سلب ، لكى يكشف عما خفى من سلب باطنى التعبير وكفى في البنية ، خلال ذلك المقطع الرابع .

ثم يأت المقطع السادس ( هو - لا عشى لرية ) ردّاً موجياً مقابلاً لما اشتمل عليه المقطع الخامس من سلب محيط ، ولكنه يتجه في نهايته إلى توليد تقابل ضدى سلبى آخر ، يترتب عليه الوجود السلبى في المقطع السابع ( هو - ما لعيشها أوطار ) . ثم يكون المقطع الثامن ( هو - ضخم الدمية ) ، شاملاً لتناظرات وتفاعلات لكل ما سبقه من مقاطع ، ولذلك يصير تيباً لتفاعلات السلب

وإذا ألقينا نظرة أخيرة على المقاطع وعناوينها بوصفها دلالات مركزية ، لاحظنا وجود نوع من الترابط الدلالي بين كل مقطعين متساويين في كم الأبيات .

فلنقطعان الثاني والثالث (في كل منهما أربعة أبيات) متجاوران ، بطبيعة الحال ، ومتكاملان سياقياً ، وتقوم دلالتاهما المركزيتان على صوريين حواريين متضادين ؛ الأولى صورة السبقي النمر الجري ، والثانية صورة الناقة الأم الواطئة المعجول .

والمقطعان الأول والرابع (في كل منهما ستة أبيات) متجاوران في عالم القصيدة ، وغير متجاورين ، ولكنها مرتبطتان استيدالياً برباط التقابل ، من حيث كان للمقطع الرابع ( « هو - الكامل » ) رمزاً مركباً ، يشير إلى خلود صخر ودوامه ، وحصانته ومنعته ضد السلب والعدم ، لأنه « كامل » ، فلا الموت فنيته ، ولا الدهر يزيهه ، أو ينقص منه شيئاً ؛ ويملك كوكب كمال صخر إيجابياً يربطه السلب المتضمن في فكرة البكاء في المقطع الأول ( « هي - العبرى » ) ، ويخفى ما فيه من حزن على صخر ، وما فيه من جزع ووله عليه ، ويقاربهما جميعاً ويلبسهما .

أما المقطعان الخامس والسادس (ثلاثة أبيات في كل منهما) فهما متواصلان ومتناظران متشابهان ، من جهة أن المقطع الخامس ( « هي - الساهرة » ) يصور الخنساء ساهرة في موقف الوحدة والوحشة ، والقرب الحائض بأن يأتى به الدهر ، على حين يأتي المقطع السادس ( « هو - لا يمضى لربية » ) ، ليجعلها تتمثل - وهي في هذا الموقف - بعضاً من أخلاق صخر ، وتذكر حفاظه على مثيلها اللائق قُرْبِ مقام والسكن في بيوتهم بعد خروج أزواجهن ؛ فلا يمضى إليهن صخر لئلا تكون أورية . وهكذا يمتد وجوده من المقطع الخامس إلى المقطع السادس ؛ من المرأة - الخنساء - والوحيدة الساهرة ، إلى المرأة - الجارية - والوحيدة الأمنة .

ويتناظر المقطعان السابع والثامن (الأول بيتان والثاني ثمانية) تناظر التقابل والتجاوب بين وجودين ؛ وجود إنسان زاهد في الحياة تمنائه الخنساء بوزنح بها نحو الزوال والفناء في المقطع السابع ( « هي - ما لعيشها أوطار » ) ؛ ووجود آخر ماضى مكمل للحياة ؛ إناء لها ووعاء ، في المقطع الثامن ( « هو - ضخم الدمية » ) ؛ وهو وجود باقٍ صلب وطيد ، مشخص في دسمة صخر التي يدوم فيها أبد الدهر ، وعية مستوعبة للزاد ، وإزائه للطعام والشراب ؛ موارد الحياة ودواعيها التي زهدتها الخنساء ، قد جاءت لتكون لها مدداً وحياة ، وباعتها يدعوها إلى الإقبال على الحياة والعودة إليها . وقد اختلفت كم الأبيات في كل منهما ، ولكنه في الحالتين جاء مطابقاً لدلالات المركزيتة متوافقاً معها ؛ فمقطع الزهد في الحياة جاء لحظة قصيرة (عمل مدى بيتين) . على حين جاء مقطع مولود الحياة تمتداً مستفيضاً (عمل مدى لثمانية أبيات) .

تتأني القصيدة من عللها الداخلي - من حيث هي لغة ، ومن حيث هي رثاء - إلى وثائقتها الوجودية ، والنفسية والاجتماعية ، بوصفها مجمل من مجالي مواجهة المشكلات الإنسانية الكبرى ، وبوصفها أدلة جامعة تحمل رؤية عالمي الدهر والخنساء وقومها .

« فقلت لما رأيت الدهر ليس له مصائب ، وحمله يسدى ونسيار »

وما تلك الإفادة في حقيقتها إلا صدى للمفاجأة التي حلت بها حين اكتشفت ما كان ينسجه الدهر من سلب خفى تغفل به في باطن الوجود الإيجابي الذي نسج لمصخر في ذلك المقطع الرابع ( « هو - الكامل » ) ، فضلاً عن انتشاره - ظاهراً وباطناً - في مسائر القصيدة .

وكأنما أشارت الخنساء - « نيار » إلى ظاهر المعنى في القصيدة بعلامة ، وفي المقطع الرابع بخاصة ، كما ألمحت - « يسدى » إلى ما خفى من دلالات وتناقضات وصراعات ، تهبس عليها القصيدة بأسرها بوصفها تمبيراً حراًبياً . ويمارز أخرى ، كان الخنساء قد عبرت عن العلاقات اللفظية التناقضية بالاسم « نيار » ، وعبرت بالفعل « يسدى » (فضلاً عن تضادته مع نيار) عن العلاقات الرأسية الاستيدالية التي تحمل تفاعلات النص وترايباته وانتقالاته ، كما تحمل محاوره ويؤثر التي هي مولداته البنيوية والدلالية معاً .

لقد جاءت المقابلة بين الفصل « يسدى » والاسم « نيار » ليشير الأول ، بقايلته وحركته وحذونه ، إلى قوى القصيدة وديناميتها ، وما يجسده الدهر فيها - وفي الحياة - من فعّال ووقائع وتحولات وانقلابات ؛ ويشير الثاني ، بما فيه من أسمية وتكرارية وثبات ، إلى تنابضات القصيدة وعطوئها الساقية ، وما يوحى به الدهر ، بين الحين والآخر ، من اضطراب وقرار . ولكن هذا الاسم « نيار » لا يخلص - بالرغم من ذلك - هذه الدلالات ، ولا يخلو من وجوه جدلية ، وتفاعلات تبدى في حيوية صيغة البالغة التي تحملها ، من حيث تكرارها الدلالي المرتبط بتكرار حدوثها في الزمان ، ومن حيث ينتجها العبرية - الصوتية التي تضمنت التضعيف وصوت الراء ، بما فيها من قيم الحركة والترويض ، وما فيها أيضاً من آثار اضطراب يشيعها الدهر الذي يثبت في « نيار » ، ويشخص على الدوام ويتكرر ، كلما تجدد الحدوث في صيغة البالغة وتكرر واستمر .

وهكذا يكون قولها « يسدى ونيار » رمزاً إلى جدليات عدة ؛ ففي توافيقها نسج للحياة والقصيدة . وفي تقابلها لمجمل المستويات في كل منها ، وتصارع للعناصر فيها ؛ وفي تنافسها تمتد وجه الدلالات في القصيدة ، كما تمتد وجهات الحياة وتفرق ؛ وبينها تثب ، على الدوام ، كل تلك القوى المضادة للإنسان ، لتتسج نسجاً مضاداً للحياة وتوقعتها وأمالها .

وهكذا تدلن الخنساء الدهر لما لوّعه بالأحياء وبصخر ، كما تدلته - في الوقت نفسه - لما ينسجه في القصيدة من تحولات مضادة لحياة الحياة والدوام وللمعة والخلود ، ولا يفرسه من علاقات بنائية ومكونات أسلوية ، تحمل معاني الموت والتحول والحدوث والضعف والزوال ، وتختلف تلك التي تتسجها الشاعرة من أجل تحقيق معاني الحياة والتجاة والثبات . ( انظر هـ ٣-٤ ، ٣-٤ ، ٣-٤ )

ومن داخل إدانة الخنساء للدهر نستطيع صورة خافية من صور تلك الشكوى والقدية - الدائمة - بما يلاجه المشاعر العروى من عناء الإبداع الشعري وصراعاته وعذباته وصعوباته .

ذلك الالتباس ، والوصول إلى جواب يستوعب هذا الموقف المعقد ، ويكشف سر هذا البكاء القريد . ولكن الجواب لا يتحقق ، وإنما تتمدد الاحتمالات ، وتنتقل ، وتتشبه خنقة مؤثمة تلقاً :

فتضلّون ما بين الـ «قلبي» و الـ «عوار» ، تضلّون ما بين صوت الأولى بصوته وقصره وحته ، وصوت الثانية ببطشه وطوله ونقله واستداده ، ففى القلبي مصاب عارض خفيف ، وفى العوار مصاب فى العين ثقيل ؛ صديق عمق أحاسنها ، ومتردد تردد التضعيف فيها ، ودائم دوام اللذ في بنيتها .

وتتمدد أيضاً وتختلف ، كما تعدلت العين واختلّت ( « يمينك أم بالعين » ) ؛ فصارت عينين ، ينشق بها الوجود وتمتد ؛ فتبلى الأولى وجهها وتبلى الأخرى غيره ؛ وتذهب عين بالقلبي ، وعين بالعوار ؛ فكأنهما منظر مزدوج يشهد ما حل بالوجود من تمزق وانقسام .

ثم تشبه وتتألف في المجموعتين الصوتيتين «عوار» ، و «الدار» ، باشتراكهما في التضعيف ، واتحادهما في حروف الغائيتين بالتصريح . ولهذا الائتلاف مغزاه الذى سيلقانا بعد قليل .

كما تشبه الاحتمالات وتختلف في المجموعتين «أم ذُرْقَتْ» ، و «إذْ خَلَّتْ» ، بما فيها من تغيّس الحركات والسكنات ، والدايين والتائين الساكتين في طرفيها ؛ فيوسى هذا التجانس بتوافق واقعي ذرف الدموع وغلو الدار ، وترتبط الأولى على الثانية . ولكنه توافق أبعد من الائتلاف ، واشتبه أقرب إلى الالتباس ، كما سيبنى لنا البيت التالى :

٣ - ١ - ٢ .

وكان عيسى لذكره إذا عظرت  
فيسى يسيل على الحنين مدرار

إن الإدراك ينمو ، الآن ، ويتصاعد ، فيتحدد ويهاوز الالتباس والاختلاط حين يصير داعى البكاء واللزوف محسوراً في سبب واحد ؛ والذكره إذا عظرت . أى أن البكاء إنما يرجع إلى «الذكرى» ، ولا يرجع إلى القلبي أو العوار أو غلو الدار . ومن هنا كانت الفتة الأولى من الأسباب التى ترجع البكاء إلى ما يصيب العين ذاهبا (القلبي والعوار ، في الشطر الأول) ، والفتة الثانية التى ترجعه إلى ما يقع خارجها (الدار ، في الشطر الثانى) - كانتا غموتين بختم واحد ، هو خاتم التصريح ، الذى كأنه يقول لنا : «إن الفتنين شيهتان وريتان ؛ لأنهما - معاً - ليستا السبب في الدموع والبكاء » .

أى أن الأسباب السابقة التى تتراوح وتختلف ، وتمتد وتمتد ما بين القلبي والعوار ، وكل ما يقع في المدى الواسع بينهما من أوشاب وأوصاب تصيب العين بعد العين ؛ وكل الأسباب التى تتألف وتشبه في كل ما هو من باب غلو الدار ، تكشف جميعها ، وتتفى ليصبح صارت واحداً محدداً هو : «ذكره إذا عظرت» . ولذلك صارت العين عيناً واحدة ( « عين » ) ، بعد أن كانت عينين ، بل عيناً تعدلت وتكررت ( فى «يمينك» ، و «بالعين» ، والضمير في «ذرفت» ) .

وما إن تتحد العين برصفها عيناً واحدة ، حتى تصيها التحورات

إن الوجود الإنسان في هذه القصيدة جرد قلب ، ينتبه الدهر والموت ويوقضه ، على الدوام ، في السلب والنقص ، والتغير والفتاء ، والاهتزاز والاضطراب ، ولذلك يركض البو - ويكمن الدهر ويبدو - عبر أجواء القصيدة ، ليدنا ، لنا وللخنسة ، غمرلات الوجود بين السلب والإيجاب ، وبقيا صخراً بين وجوه الحياة والموت ، والبقاء والذهاب ، والخلود والفتاء .

ولكن القصيدة ، سلاح الإنسان والفرق والاختلاف ، لا تنى لمعاد من أجل القرار والثبات والكمال ، والحياة والبقاء والخلود ، بلا يسى أو كلاله ؛ فتسعى إلى إعادة التوازن إلى الوجود والحياة بعد موت صخر - قاله الجماعة ورزم وجودها - بقلعة التوازن ، في النهاية ، بينه وبين الدهر والزمان ، لمقاومة صيرورتها وحدوثها وتقلبها ، وذلك بإدخاله في وجود الجماعة والتوحد معها وإثبات بخنقة قيمها ، وهاديتها وحفظ حياتها ، لتحقيق التكامل معها ، واكتساب الدوام والخلود من دوامها وخلودها .

### ٣ - التحليل

٣ - ١ .

#### القطع الأول .

هـ - العبرى .

- (١) قلبي يمينك أم بالعين عوار
- أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟
- (٢) كأن عيسى لذكره إذا عظرت
- ليس يسيل على الحنين مدرار
- (٣) تبكى لصخر هـ العبرى وقد وفت
- ودونه من جديد الشرب أسنار
- (٤) تبكى غناس لها تنفك ما عمرت
- ها عليه زين ، وهى مفشار
- (٥) تبكى غناس على صخر وحق لها
- إذ راها الدهر ، إن الدهر ضرار
- (٦) لا بد من مينة في صرفها عبر
- والدهر في صرفه حول وأطوار

٣ - ١ - ١ .

تبدأ القصيدة من موقف التداخل والالتباس الكامنين في البو ، وما يبره أمام الإدراك من حيرة وغموض ؛ ومن هنا كان «السؤال» ، والتردد بين وجه الإجابات ، وكثير الاحتمالات :

قلبي يمينك أم بالعين عوار  
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟

لماذا كان هذا البكاء ؟ ولماذا كانت هذه الدموع ؟ أتكون لقلى في العين ، أم لعوار ، أم لغلو الدار ؟ لقد كان التسؤل محاولة لفنى

والتحولات ؟ فلا يقر لها كيان ، ولا عهداً لها بكاءه ، بل تتدخل في أطوار جديدة سوف تعرف مداهما شيئاً فشيئاً .

ولكن ما طبيعة ذلك السبب الواحد المحدد ؟

إنه خطور الذكرى ، «ولذلك إذا خطرت» ، وإنه خطور فريد ، يجعل العين تتحول من كينونتها الموهوبة إلى كينونة جديدة : «فيض يسيل» ، وتتسلل من موضعها المعروف إلى موضع جديد : «عل الخدين» . فلماذا تحدث هذه التحولات ؟ ولماذا تجرى هذه التغيرات ؟

جواب ذلك أن الذكرى في هذه القصة ليست مجرد خاطر يعبر في البال أو الحياشي ، وإنما هي فكرة شائخة متعينة في الواقع الخارجي المشهود ، تفتح اليوشوحه ، ومزجوجة وصيرة ، على نحو ما يزدوج البروشير ، لأن الذكرى هنا هي ذلك الكائن الغريب : «وبو يخطر أمام العين على أقدام ، يثب هنا وهناك ، يلح على الإدراك » يهزه ويستثيره ، يتحداه ويربكه ، يركض ويغري حيناً ، ويكبو ويسكن حيناً آخر ، ولكنه لا يني ويخطر أمام العين على الدوام .

ولذلك يجاوز قولها «إذا خطرت» وجوده التحوي الحرق الذي لا يستوعب الزمان كله ، ليمتد زمانه في وجوده الشعري ، فيستمر في «فيض» ، و«يسيل» ، و«مدراء» ، بما تحمله من قيم الاستمرار والامتداد ، والدوام والتكرار ، لتكثف ويتجدد الخطور فيها جميعاً ويستمر ، فلا يتوقف أو يزول .

### ٣ - ١ - ٣ .

وكما يتجدد الدموع مع الخطور ، ويتجدد الخطور مع الدموع في الفيض والسيل والمدراء ، يتجددان ويستمران في «تبكي» ، و«الدمرى» ، و«وئمت» :

«تبكي لصمخر ، هي العبرى ، وقد وئمت  
ودونه من جليلد الشرب أسناره

وتتم تحورات العين وتتصاعد ، وتبلغ ذروتها في هذا البيت حين تلقى بعد ذكر ظهور ، وتتوارى في الصمير «هي» ، ظاهراً أو مستتراً ، ثلاث مرات ( في «تبكي» ، و«هي» و«العبرى» ، و«وئمت» ) ، لكي تتبدل اخترافاً سمت جديد ، وطور فريد : «هي العبرى» .

وخلف المباريات البريئة تكمن المعاني العميقة .

إن «هي العبرى» تبدو كأنها مجرد صبارة من صبارات تحصيل الحاصل ، تقرر وتذكر دون أن تضيف أو تكشف ، ولكنها في حقيقتها تثير ثرى عن تغير عميق وانتقال بين وجود العين من حيث هي باصرة مدركة دائماً ، بأكية دامة في بعض الأحيان ، إلى حيث تصير مجرد «بأكية دامة» فحسب ، وعلى الدوام : «هي العبرى» .

وبذلك تركزت العين التي هي طاقة الإدراك الأولى في هذه التجربة ، وبرزت التعبير الشعري الانتلحي فيها - تركزت في البكاء وجوداً ووظيفة ، وأسلوب مواجهة للعالم والحياة والموت ، فصارت «هي العبرى» ، ولا شيء آخر . وسيكون لهذا التحول صله .

ولقد بكت العين لصمخر على مدى ثلاثة أبيات ، وتعالى حزنها

عليه ، «وقد وئمت» ، حتى صارت «هي العبرى» حين صار بينا : «بكاء التراب ، فأى تراب ؟ إنه تراب «جليلد» ، ولكن جدته ليست واجدة إلى أنه قد «وئمت» من باطن الأرض عند دفن صمخر ، بل لأنه تراب فريد لا مثيل له في كل ما عداه من التراب ؛ ذلك بأنه تراب أسناره توارى ولا توارى ، تخفى وتظهر ، تدفن ولا تدفن ؛ فصمخر مائل أمام العين على الدوام يرغم دفنه في التراب ؛ إنه مائل «وبو» يسيل ويغنى ، يحيا ويعوت ، يثقى ويغنى ، يكون ولا يكون .. يشخص لليبان ثم يزول .

إنه تراب يذهل ويغير ويربك ، ويغلب - أمام العين والإدراك - بين الوجود والمدم ، بين التحقق والتبدل ، بين الحياة والموت . وإنه في حقيقة الأمر لتجل مأساوى للبو جديد ، سزالزل وغريف ، غير الوجود ويئله ، وهز قواته وقلها ، وحول العين الباصرة إلى العين «العبرى» ، فشمها هي واختنساء البكاء والوله والدموع .

وإن مسير البكاء لطويل :

### ٣ - ١ - ٤ .

وتبكي عنناس ، فبا تبشك ما عيمرت  
فما عليه رنين ، وهي مفشارة

إن جليلد التراب الذي دفن صمخر دون أن يواريه ، يستندم البكاء ويستنديه ؛ فيستهل الأبيات ثلاث مرات في الفعل «تبكي» ، ويسرى بين ثنائياها وئمت ، ويستفيض مطرداً متصاعداً من الطرف إلى الفيض ، ومن الوله إلى الرنين ، وتتواصل مستمراً منذ أول خطرات الذكرى ، إلى آخر لحظات العمر : «فبا تبشك ما عيمرت لها عليه رنين» .

ويعد أن كانت الأبيات الثلاثة الأولى مصروفة لوجه واحد من البكاء ، هو بكاء العين ، يأتي البيت التاليان مصروفين لبكاء الخنساء ؛ فتجتمع العين والخنساء على أمر واحد ، هو البكاء على صمخر .

وفي التكببات تتساند المخلوقات وتتقارب ، وتؤلف بينها الألام والتجارب ، فتصهرها وتعيد تشكيل وجودها . فلقد تحورت العين وركزت وجودها في وجه واحد من وجوهها هو «البكاء» ؛ فاندثنت الخنساء ، أيضاً ، في الكيفية الوجودية ذاتها ؛ فكأنما قد انطوت الخنساء في وعينها ، وانحصر فيها وجودها . ولذلك تراسلت الباكيتان وتوحداً ؛ فالعين ، وهي الجزء ، صارت «هي العبرى» ، والخنساء ، وهي الكل ، صارت ، أيضاً ، هي العبرى ؛ ومن هنا تركز وجود الخنساء وتكثف ويغمر - بالتزخيم - من الخنساء إلى «عنناس» ، فاقصر اسمها «الجليلد» ، قريب وجودها «الجليلد» ، عل الحروف الأصول . وحفاً ، في الأحران تلتقى الذات مع جواهرها ، وتدع الاشتغال بالفضول .

لقد تجاوب الإنسان - الكل (الخنساء) مع العين - الجزء (العبرى) ، من أجل أن يعيش وجوداً واحداً باكياً ، فتجانسا ، واتحد الكل مع الجزء ، واكتسب صفة جعل ماهيته ووظيفته ؛ ومن ثم تحولت الخنساء إلى عنناس ، كي يتركز وجودها وتاريخها ومصيرها



لمحدوثه ، فإنها - في الوقت نفسه - تكون قد صعدت هذه الرؤيا ، وزادتها توكيدا بما أفلتت من تجانسات وتحولات صوتية ودلالية في درابها الدهر ، إن الدهر ضرار ، وبما في ضرار من تضعيف يوحى بترداد الإضرار وزيادته من خلال صيغة «فألم» بما تعينه من تكرار وتكرار على مدى الزمان . وحسباً ، إن الزمان كثير للضرر ؛ إنه وضرار .

ولكن الحكمة - الرؤيا التي كانت قد أحكمت في تلك العبارة القصيرة : «إن الدهر ضرار» ، قد فُتلت في البيت التالي من خلال حكمة أخرى تضم شطري البيت جميعاً :

٣ - ١ - ٦ .

والأبد من ميتة في صرلها صبر  
والدهر في صرف حول وأطوار

فمادام الدهر في حقيقته ضراراً ، فإنه لا بد أن يكون دهر الصروف والأحوال والأطوار . وإن لب ما يقدمه الدهر للأحياء من صروفه ، هو الموت . ولكن الدهر يخص الخساء وقومه ميتة فريضة ؛ «ميتة في صرلها صبر» ، جاء لفظها مفرداً نكرة ، فكأنها وردة الدهر اليتيمة : الميت فيها حي لا يموت ، وتكرار كائن غير يعيش ويحضر على أربع ؛ يلبس حياة ويطن سواتاً ؛ والعين الحزينة الباكية تغادر موضعها الموعود وتعلق بالحسين وتتحول إلى غيض مدرار يغمرها على النوم ؛ ولرب الميت أستر من التراب تحفه وتلبسه ؛ والشاعرة نفسها تدخل في طور جديد يتصلح له وجودها ويتركز في البكاء والزين والأثين ؛ بل إن الدهر أيضاً يتسلى في غلج خاص خفيف إذ يصير الضرر ، صاحب الحول والأطوار !

نعم ، إنها ميتة في صرلها «صبر» ، أي عجائب ؛ وأي عجائب ! وإنما لعجائب متكررة ، تتجلى فيها أطوار الدهر وتحولاته التي استبديت بالبيت وسيطرت عليه ، فقام ببناء جمه على فكرة التغير الفاهر التي نلقاها سالكة في كل أرجاءه : في «ميتة التي تغنى بها الحياة» وفي تكرار الصرف مرتين («صرلها» ، و«صرل» ) ؛ كما نلقاها في «حول» وفي «أطوار» . وهكذا يكون الدهر باعث التغير المحترم ، وخالفه وفترته في الوقت نفسه ، ويصير الأصل لكل تحول وتقلب ، وأطوار وأحوال ، وصروف يكمن فيها الضر الذي يطبع الدهر ويعمله الضرار .

ومن هنا نجد الدهر يسود وسيطر ويعلم عن نفسه «باسمه» ثلاث مرات في البيت الأخيرين من هذا القطع ، بعد كل ما أجراه - وما سيجريه - من تحولات صراع فيها الإنسان والحياة فصرهما . ولكن الإنسان - الشاعرة تسعى إلى مواجهته والتعرض له لتنافضه وتقاومه . ومن صور هذه المواجهة التي نوردتها الآن ، أن اسم الدهر يذكر ظاهراً في القصيدة سبع مرات لا تقع إلا في لفاظات الخاصة بالخساء ، دون المقاطع الخاصة بصخر ، عدا مرة واحدة في آخر القصيدة ؛ ولكن ضر الدهر لا يقع فيها على صخر ، بل على غيره من كان صخر ثم سندا يعضوض عما سلبه الدهر منهم (البيت رقم ٣٤) . فكأنما تصدى الخساء للدهر متفردة تقاوم توازله وتلقاها ، وتتبلل ضربه وتسلم نفسها لها وسيدة دون أن تعرض لها بصخر ؛ ذلك لأنها تسعى إلى إحيائه بعد موته ، وإدخاله في أفلاك الخلود ودعوتها وبثائه وبقائه ؛

كله ، في نحو واحد من الأتجاه ؛ هو البكاء ! وإنه لبكاء ترامل فيه الأعضاء ، ويتحدد به وجود الكينونة ، حتى إنها لا تتحرك من ذاتها سواء ، ولا يفارقها طول عمرها مهما بلغ مداه .

ولكننا نلقاها بصوت آخر كأنما هو صوت حنك خارجي ، يأتي من العالم للموضوع ، ولا ينتمي إلى عالم «الباكية الداني» . إنه صوت حكم قاس ، يقول إنها مهيا بكت وبها زنت فهي مقصورة : وهي مفتارة . وكأن عبارة هذا الحكم جملة حالية ، ليكون قدراً مصححاً لصيقاً للبكاء ذاته ، لا يفارقه ولا يتفك عنه ، بل يعي لانتاز الخساء التي وما تنفك ما صمرت لها عليه رنينه ، وبكاه . وما ذلك الصوت إلا صوت «صخر - البسو» ، باعث البكاء والألام ، الذي لا يرضيه شيء ، والذي سيظل يطارده الخساء طوال القصيدة ، وطوال الحياة ، ينقبضها دموعاً وآلاماً وعذاباً .

ولسوف تتراعى صور التنازع والشقاق للتقابل بين صخر والخساء على وجوده حدة ، تتوزع في أنحاء القصيدة جميعاً .

ويستمر البكاء :

٣ - ١ - ٥ .

تبكى عيش على صخر وحق لها  
إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار

إنها تواصل البكاء وتستزيده برغم التنازع وبسببه في الوقت نفسه ؛ فكأنما قد صار بكاءها لا نهاية له ولا انقطاع عنه . وحق لها ؛ إذ رابها الدهر وأذاها وبجها ومرزول وأليم ؛ يتجسد في تضعيف ضرار وليلابها ، ويتصاعد فيها كما تصاعد فيها «الدهر» نفسه وتجلج بأصواته في أصواتها ، حين اندمج مقطع «الدال والماء» من الدهر ، وهلا وتضمخ في «الضاد» من ضرار ؛ وحين حقت رداءة الدهر ذاتها ، وتكررت أضغاثاً مضاعفة في «ضرار» ، وامتدت بالألف امتداداً . (ولسوف تلعب «الدال» دوراً مهماً في صراعات هذه القصيدة) .

وقد وجدت مثل تلك التجانسات الصوتية من قبل (ولكن بقدر) بين الكلمتين «رابها» و«الدهر» ، ثم أخذت الآن نعوها ونجاسها وبروزها الكامل في قولها «إن الدهر ضرار» . وفي الوقت نفسه لما ريب الدهر الكائن في الجملة الأولى الفعلية («رابها الدهر» ) ، وتكتف وانبطق في الضر الكائن في الجملة الثانية الاسمية («إن الدهر ضرار» . فكان اللحظة التي انطوى عليها الفعل «رابها» في الجملة الفعلية ، قد تجاوزت لخطيتها ، ووجدت تصاعدها وامتدادها ، باستمرارها واكتمالها وبثابتها وتيقنها في كومة الجملة الاسمية واستمرار زمانها وبثابتها ؛ ولذلك جاءت هذه الجملة متخذة شكل ساقطة الحكمة العربية ودلالاتها الثوابت : «إن الدهر ضرار» .

وكأنما تريد الخساء ، من وراء ذلك ، أن تقول لنا إن الدهر ليس يقتصر على الربب والضر وكفى ، بل إنه لا يتجلى ولا يكتمل وجوده إلا فيها مما ؛ بها تكشف حقيقته ، وتتطور طبيعته .

وهي إذ تؤكد «رؤيتها» هذه باستخدام الجملة الاسمية المؤكدة بعد «إن» ، والمستوعبة لزمان الجملة الفعلية السابقة عليها والمجازرة

والوجود . ولكن القصيدة تحاول أن تعيد إليه ما سلبه الدهر منه ؛ فترده إلى الحاضر المشهود ، وتدخله في إهاب الثبات والحضور والوجود ، وتنبهه علياً سيداً ؛ «سودكم» ، جيئاً ناصراً ؛ «نصار» ، صلباً متيناً ؛ « صلب التحيزة » ، معطاء كريماً ؛ « وهاب » ، يدق رقاب الأعداء ، ويهيم الموت ذاته ، إذا أراد ؛ «مهصار» .

وفي «مهصار» يتكلم صخر ما امتلكه الدهر : أن يحيى ويميت ؛ وبذلك لا يعود صخر أدلة للدهر والموت ، بل يصير لها سيداً ، ويعصيان له أداتين خاضعتين له .

ثم إنه لينمو وجوده حتى إنه ليلعب ذروة التحقق والخلود ؛ وذلك حين يشخص بارزاً منبسطاً في النداء : «يا صخر» ، مخاطباً قائلاً ، ذا حضرة كاملة تناهض كل ما في «قد كان» من غياب وموت وفناء .

وفيما بين « قد كان (صخر) » ، وحضوره وندائه باسمه وخطابه بـ «يا صخر» ، تمت له بالغة صور وصور من الإيجاد والإحياء والمساندة والتثبيت ، والوقوف لقوى الموت والدهر الكائنة في «قد كان» .

فلقد اكتسب حضوراً في القوم وتوحداً بهم في قولها «فبك» ؛ إذ كان حرف الجر «في» متوجعاً بالضمير «كم» الذي تحركت كالمه ، فظهرت الياء من «في» ، وامتدت في الطلق دون أن تتعرض للحذف فيما لو تبعها ساكن ؛ فتكرس وجود صخر — بهذا الاستمداد الصوري — في الجماعة للمخاطبة الحاضرة الباقية ، وترسخ فيهم ، وداخلهم وباطنهم ؛ وهم على ما هم عليه نشاط الدوام والاستمرار والتحقق والخلود .

ثم التصق بهم واقترب ، في الكنية «أبو عمرو» ، كأنه يحاكي بينهم ؛ يُناشئ بللوة واللين ، ويذكر بالتوقير والتجليل . والكنية يكتب الإنسان مزيداً من التحدد والتتميز والمفارقة من قبل الجماعة ؛ فكانها نوع من الاعتراف الاجتماعي بصخر الفرد المتميز ذي الأهلية والقوامة ؛ تذكرها الجنسية لتقول لنا ولقومها إنه ذلك «الشخص» الذي قد علمتموه . ولذلك أثبتت الكنية «أبو عمرو» بمعنى السيادة التي تمثل ذروة الجدارة الذاتية من جهة ، وضرورة الاعتراف الاجتماعي بشخص ما : «يسودكم» .

واستمر وجوده في هذا المضارع «يسودكم» ، وغلاً فيهم قائداً وسيداً . واكتسب في اسم المفعول والمعمم مزيداً من شهادة القوم ومساندتهم ، ومزيداً من الأهلية والقوامة باسمهم ؛ إذ إنهم هم الذين عصموه وسودوه ؛ فكانهم كما قد ساندوه حياً ، ساندوه أيضاً ، ميتاً ؛ فامتد فيهم ، وأصاب بهم الخلود .

وهكذا اكتملت لصخر بالكنية والفعل المضارع واسم المفعول (أبو عمرو- يسودكم- نعم المعمم) صياغته الاجتماعية ، ووجوده الشخصاني التكاملي ، حين اندمجت ذاته في الآخرين ، فلم تعد بلا أبعاد أو وظيفة أو غاية .

وأبعاد شخصية صخر محتدة بلا حدود ، كوظائفه وغاياته التي تنبسط في خلال كل مقاطعه . ووظائف صخر وغاياته لا تنقضي ؛ ذلك بأن من أعطوه ماهيته وأهليته واختاروه ليكون سيداً ومُعَمِّياً ، يروجون فيه الكثير ، ويتوقعون منه الاستجابة لكل ما يطلبون وما يرجون ؛ فهذه نتائج الاعتراف الاجتماعي أو لثماره التي يردها كل

كيفية تسمح للدهر إذن أن يدخل مقاطعه وأن يسه «فيهلك» ؟ هكذا تمثلت الإرادة النفسية لدى الخنساء ؛ ولكن الدهر يسلك مسالك أخرى ، ويتسرب إلى القصيدة في صور شتى ، لتصبح قوته منافسة ومصارعة على الدوام لفوق صخر والخنساء معاً على ما سيظهر لنا على الدوام .

لقد اختتمت الخنساء هذا المقطع بحكمتين جاءتتا بعد سلسلة طويلة من البكاء والدموع والرنين ؛ لتقول لنا إنه من بطن الأحزان والآلام تولد الحكمة والمعرفة ، وتنبثق حقائق الحياة من حيث هي صر دالماً ، كالمخ فيأى بأن به الدهر من تغير وصرف وحول وأطوار . ومن هنا كانت سيطرة البكاء على القصيدة كما سترى ، وعلى هذا المقطع بخاصة فتحول إلى حركة واحدة متصلة هي البكاء ، الذي طبع وجود الإنسانية — الخنساء ، وطبع مجملها الزمان الحاضن خضوعاً بمخاض لسلطان الدهر واضرارته .

ولكن أطوار الدهر لا تقتصر على ما سلف من آيات هذا المقطع بل تسرب كما قلنا إلى سائر القصيدة وإلى المقطع التالي كذلك ، حيث نواجه بأخطر ما يأتي به الدهر من أطوار ؛ وذلك أن يقال «قد كان» الإنسان ، بعد إذ كان يقال «ها هو ذا كائن الآن !» .

وها هنا موضع الانتقال بين مقطعين مترادفين متفاعلين :

٣ - ٢ .

المقطع الثاني .

وهو- السابق .

(٧) قد كان ليكم أبو عمرو يسودكم  
نعم المعمم للداعين نصار  
(٨) صلب التحيزة وهاب إذا منموا  
وفي الحروب جرى المصدر مهصار  
(٩) يا صخر وزاد ماء قد تنافره  
أهل الموارد ما في ورده عار  
(١٠) مشى السبقي إلى هيجاه معضلة  
له سلاحان أنياب وأظفار

٣ - ٢ - ١ .

وقد كان فيكم أبو عمرو يسودكم  
نعم المعمم للداعين نصار

فكما أن للدهر أطواراً ، فإن البوايض أدواراً ووجوه . وعلى حين تعنى «قد كان» وجه البو الميت ، فإن «كان» تعنى وجهه الحي ؛ ذلك لأن «كان» علم وذهاب في الماضي ، في الوقت الذي تشير فيه «كان» إلى التبعين والحضور والوجود ، والتحقق في الواقع والحاضر المشهود ، كما تعنى استهلاك المستقبل المأمول .

وحين أدخل الدهر صخرًا في الماضي ، وحرمه من الحاضر ، أعطاه الموت والفناء ، والقياب والعدم ، وسلبه الحياة والخلود والظهور

التي جاءت تالية لصيغة الدهر «ضرار» ، لتكون دالة المجاهدة لعدوان الدهر ، ودفع ضرره ، والانتصار عليه ، وتصرة ضحاياه ، وتجلبه المصابين بنزاوله .

وها هنا علينا أن نلاحظ أن كل ما ينسب إلى صخر من فعال - أوجهه - في كل مقاطعه قد جاء في صورة أسماء وجل اسمية ، ولم يأت في صورة أفعال وجل فعلية ، إلا في حالات نادرة سوف نواجهها في حينها . وليس ذلك إلا من أجل الصمود بصخر من الزمانية والحدوث إلى الديمومة والمخلود ، ومن أجل أن تدوم أعماله وتصير مطلقة ، فلا تحاصر بما في صيغ الأفعال من عرضية وجزئية زمانية ، تجعلها تنقطع وتتغنى بالقضاء الفعل ، وانقضاء زمانه المحدود .

٣ - ٢ - ٤ .

«صلب التحيز» و«صلب إذا تمصروا»  
وفي الحروب جرى الصلابة مصمرا

ومع «صلب التحيز» تلجا القصيدة إلى مزيد من الوسائل التي تدفع من صخر آثار قد كانه ، وأثار الدهر والزمان وتغلباها وحلولها وتغيرها . ومن هذه الوسائل ما نلناه الآن من صيغ الصفة للشبهة التي وصف صخر - في مقاطعه - بأربع عشرة صيغة منها ، بدأ بقولها «صلب التحيز» ، وذلك من خلال ما نلناه من الجمل الاسمية التي لها الغلبة الطاغية على هذه اللقطة ، كما ذكرنا .

وهكذا يبدو تيار من صيغ البالغة والصفات الشبهة والجمل الاسمية ، ليشمل مقاطع صخر ، وسيطر عليها ، ليهب هذا التيار كل ما فيها جميعاً من وجوه الثبوت والاستمرار والدوام ، ويدخله في ديمومة متصلة متماسكة تجاوز جزئية الزمان وحلوله وتقلبه ، ليعتق المزيد من المخلود والانتصار على الدهر والموت .

وفضلاً عن ذلك ، فإن هذا التيار من التعبير اللغوي القائم على «الاسمية» يؤدي وظيفة أخرى أصلية في مجال الوجود الإنساني ، هي تأسيس ما هو ثابت في الذات ، وتأسيس ما هو جوهري فيها ، أو بعبارة أخرى إن هذا التيار يعمل على تنميط الشخصية وتحميد الماهية في وجود صخر الذات .

ومن هنا كانت أولى الصفات المشبهة ، الداخلة في الوقت نفسه في جملة اسمية ، هي «صلب التحيز» . ففي صلب التحيز يكتب صخر ما يشبه أن يكون المبدأ الداخلي الثابت الذي تتبع منه كبريته بصفتها وقواها جميعاً ، والذي تبقى عليه فضائله وأخلاقه وفعاله كافة ، وكذلك مصيره وكل تاريخه ، وبخاصة تاريخ بآته واستمراره في مجاهدة الدهر والموت .

أي أن «صلب التحيز» قد جاءت لتكون أداة تكريس لمسات الشخصية الثابتة ، ودالة كذلك على ضبط النفس والسيطرة على اتجاهاتها ، وإشارة إلى تكاملها في الوقت نفسه . ولذلك يكتب صخر في «صلب التحيز» الثمة والحصانة ضد الأذى والضرر ، وضد التمزق والانهايار ، ويكتب القوة والثبات ضد تغيرات الزمان وتقلباتها واختزائه ، كما تكتسب فضائله واستمراراً ولباناً ودواماً ، برغم التغيرات والتقلبات . وها هنا السر في متوالي الصفات التالية : «و«صلب إذا تمصروا» ، وفي الحروب جرى الصلابة» ، فلذا منع الآخرين

مجتمع . ولذلك كان صخر وللدايين نصار» ؛ فالاعتراف به هو الذي ساق إليه نداء الداعمين ، وهو الذي استوجب عليه نصرتهم وإعانتهم ؛ وهو بذلك كله زعيم ؛ بفضل ما سلف - وما هو أت - من صفات تسوقها الخشاعة مرتبته على الدوام في علاقات محكمة لا يستدعيها مجرد الرصد والسرود ، أو الركم ، وإنما يحكمها الانبياء والترايط والاتساق في كل الأحوال .

ومع صيغة البالغة «نصار» يفتح لصخر باب واسع من أبواب الوجود والمخلود . وإذا كان الدهر قد وصف ذات مرة بصيغة مبالغة واحدة هي «ضرار» (في البيت الخامس من القصيدة) ، ولم يوصف بعدها بصيغة مبالغة أخرى ، إلا مرة ثانية فحسب ، هي «نبار» (في البيت الحادي والعشرين) ، فقد نشط صخر في إحدى وعشرين صيغة من صيغ المبالغة ، وصف بها على مدى واحد وعشرين بيتاً هي كل ما شملته اللقطة التي اختصت بها الخشاعة من أبيات القصيدة ( وهناك ، فضلاً عن ذلك ، صيغة لأخرى واحدة لصخر جاءت على وزن قیل ، هي «ورع» ، ولكنها دالة على كف الفعل ومنه ) .  
( انظر أواخر فقرة : ٣ - ٤ - ٣ ) .

ومع أن هذه الصيغ لم تنوع على الأبيات توزعاً منتظماً متساوياً بطبيعة الحال ، إلا أننا نلغى ما هنا مظهراً من مظاهر التوازن الجليل الخفي في هذه القصيدة ؛ فكأنما قد وقع ذلك التوافق بين عدد صيغ المبالغة وعدد الأبيات ليكون دالة على الوجود الدائم لفعالية صخر ، وشخصية في هذه الصيغ متساوية - بوجه ما - لكل أبيات مقاطعه بدون استثناء ، وليقول لنا بذلك التوازن التلقائي الباطني : «هو ذا صخر موجود على الدوام ، فلا يفيبه» .

ولقد جاءت هذه الصيغ الكثيرة لجهاذ بها صخر الدهر وصيته الواحدة ، أو صيته ، وليصير فيها فعلاً على الدوام ؛ يصنع الفعل بعد الفعل على سبيل التثبيت والتكرار والاستمرار ، وينهض فيها بالفضائل كافة ؛ يقيم بها وجوده ووجود الجماعة ، ويدفع ضرور الدهر والموت ، فيحقق لجماعته ونفسه البقاء والذكر والمخلود . ولذلك يصير صخر محور القدرة على الفعل ، دون سائر قوى القصيدة ؛ ينحو بها نحوين : في أحدهما يذهب بالفضائل كافة ، وفي الآخر يدفع ضرر الدهر ونزاوله ، وبخاصة حين تعلم أن ما نسب من صيغ المبالغة لغيره من شخص القصيدة يقتصر على صيتين أخريين (عدا صيغتي الدهر) هما صيغة «مدار» (بيت ٢) ، وصيغة «مفتر» (بيت رقم ٤) ، وهما صيغتان متعلقان بالخشاعة ، ولكنها تصفان دموعها وبكائها ، وتكاد الثانية منها تناهض الأولى وتغلبها بما تحمله من معنى التصغير في أداء الفعل ! ( جدول فقرة ٣ - ٤ - ١ )

وهكذا اختصت الخشاعة صخراً بالأفعال المطلقة المنضمة في صيغ المبالغة والمتحركة من قيود الزمان ، وآثرت بها لكي يرمز الدهر ، ويصعب المخلود ؛ وإلا فمذا يكون المخلود في نظرها - والأمر كذلك - سوى دوام كرام الأفعال ؟ ليس ذلك فحسب ، بل إنهاد حاجت بهذه الفعال وجهاً من وجوه الموت من حيث هو انفصال من الجماعة وحياتها وحركتها ، فأعادت لصخر - بذلك - الاتصال بها والمشاركة في حركتها .

ولقد كانت أولى صيغ المبالغة التي وصف بها صخر هي «نصار» ،

وَنَحْمُ وَعِصَامَهُم ، كَانَ هُوَ الْوَهَابُ ، وَإِذَا شِيتَ الْحُرُوبُ وَجِئَ الْاَحْرُونُ وَخَالُوا وَتَقَهَّرُوا ، كَانَ هُوَ جَرَىءُ الصَّدْرِ . وَقَدْ تَوَافَقَتْ كُلُّ صِفَةٍ مَعَ مَلَكُوتِهَا مِنْ وَجْهَيْنِ ؛ فَالْتَضَاعُ فِي صِفَةِ الْمِبَالغةِ وَهَاقُهَا أَتَى عَنْ تَدَانُفِ عِصَامَتِهِ وَتَرَدَّادِهِ ، وَإِنْ انْتَفَضَتْ دَوَاعِيهِ ، وَالصِّفَةُ الْمُنشِئَةُ فِي «جَرَىءٍ» أَتَتْ عَنْ ثُبُوتِ جَرَأَتِهِ وَشَجَاعَتِهِ ، وَإِنْ وَاجَهُ الْخَرْبُ إِلَى جَيْزٍ أَمَامَهُا ذُووُ الْجَرَأَةِ وَالشَّجَاعَةِ ؛ وَلَكِنْ فِي الْأَوَّلِ يَوْحِي سَيْطُ عِصَامَتِهِ ، وَلِىِ الثَّانِيَةِ يَوْحِي بِطُولُ ثَبَاتِهِ . وَكَيْ تَتَوَافَقَتْ الْكَلِمَتَانِ مَعَ مَلَكُوتِيهِمَا تَكَامَلَتْهُمَا لَتَعْلِيَا لِشَخْصِيَةِ صَخَرٍ تَكَامَلَتْهُمَا وَتَوَازَنَتْ ، مِنْ حَيْثُ كَانَتْ الْأَوَّلَى دَالَّةً عَلَى الْإِنِّ وَالْبَلِّ ، وَالثَّانِيَةُ دَالَّةً عَلَى الْقُوَّةِ وَالْقَهْرِ .

فِي مَهْصَرٍ يَثْبُتُ مَا يُمَازِزُ كُلَّ الْمَاضِ الْمَهْجُودَةِ لِلْقُوَّةِ وَالشَّجَاعَةِ ، لِيَصِلَ إِلَى مَا لَدُنَّا إِلَيْهِ مِنْ أَنَّهُ تَأَسَّسَ لِمَعْلَاةٍ خَاصَّةٍ بَيْنَ صَخَرٍ وَالْمَوْتِ ؛ يَصْبِيحُ فِيهَا صَخَرٌ فَكَّرًا عَلَى وَرُودِ مَوَارِدِ الْمَوْتِ ، لَا لَكِي مَوْتٌ ، فَالْقِسْ صَخَرٌ بِقَالِي مَوْتٌ ، وَإِنَّمَا لَكِي يَسُوقُ إِلَيْهِ الْأَعْدَاءُ ، وَيَلْقَى رِقَابَهُمْ . وَهُوَ لَا يَفْعَلُ ذَلِكَ بَيْنَ حَيْنٍ وَآخَرٍ ، وَلَكِنَّهُ يَفْعَلُهُ كَثِيرًا وَعَلَى الدَّوَامِ بِغُفْلٍ صِفَةِ الْمِبَالغةِ فِي مَهْصَرٍ (وَلَى «وَرَادَ» الْآتِيَةُ بَعْدُ) . فَكَلَّمَائِهِ صَارَتْ قِيَادَتُهُ لِلْمَوْتِ وَسُلْطَانُهُ عَلَيْهِ وَتَقْصِيرُهُ لَشَوْهُ ، خَالِدٌ وَطَبِيعَةٌ ، وَسَجِيَّةٌ ، أَلْسِنٌ صَخَرٍ صَلَبُ النِّعَازَةِ ؟ وَإِنْ مِنْ صَلَاحَةِ نَحِيزَتِهِ لَا يَصْبِيحُ الْمَوْتُ ، وَإِنَّمَا يَصِيبُ غَيْرَهُ عَلَى يَدِهِ .

وَمِنْ هَذِهِ الْعِلَاقَةِ الْفَرِيدَةِ بَيْنَ صَخَرٍ وَالْمَوْتِ تَتَوَلَّدُ تِلْكَ الصِّفَةُ الْفَرِيدَةُ لَصَخَرٍ حَيْنَ يَصِيرُ وَرَادَ مَا [الْمَوْتُ] ، ذَلِكَ لِأَنَّ [الْمَوْتُ] قَدْ تَنَازَرَهُ أَهْلُ الْمَوَارِدِ :

وَمَا صَخَرٌ وَرَادَ مَا قَدْ تَنَازَرَهُ أَهْلُ الْمَوَارِدِ ، مَا فِي وَرْدِهِ عَارُ ، فَفِي صِفَةِ الْمِبَالغةِ وَرَادَ يَتَكَرَّرُ وَرُودُهُ لِمَا لَمُوتُ عَلَى الدَّوَامِ ، يَلَا تَوَقَّفُ أَوْ انْتِفَاعُ . فَلَمَآذَا ؟ وَكَيْفَ يَكُونُ ذَلِكَ ؟ أَلَا أَنَّهُ سَيِّدُ الْمَوْتِ وَقَائِدُهُ ؟ نَعَمْ . وَلَكِنْ الْأَمْرُ فِي هَذِهِ الْقَضِيَّةِ لَا يَبْقَى لَهُ إِجْمَاعٌ ، فَالْأَمْرُ يَبْهَتُ بِكُلِّ مَسْتَقَرٍّ ، وَاجْتِلِدُ يُعْمَلُ الْمَوْتُ وَالْدَمْعُ لَيْسَ مِنْهَا مَفْرُ . وَلِلذَلِكَ تَتَحَوَّلُ الدَّلَالَةُ فِي «وَرَادَ» إِلَى جِهَةٍ أُخْرَى . فَمَلَّ حَيْنَ حَيْرِيبِ النَّاسِ جَمِيعًا مِنَ الْمَوْتِ وَيَتَنَازَرُونَ وَقَدْ تَنَازَرَهُ أَهْلُ الْمَوَارِدِ ، يَرِدُهُ صَخَرٌ وَيَصِيرُ عَنْهُ عَلَى الدَّوَامِ ، لِأَنَّهُ قَدْ صَارَ وَرَادَ ؛ مَوْتٌ وَنَحْيَا ، يَرِدُ وَيَصِيرُ ، يَذْهَبُ وَيَعُودُ ، يَذْهَبُ وَيَقْبَلُ ، بَلْ إِنَّ الْخُتْمَانَ تَكْشِفُهُ فِي هَذَا الْوَرْدِ حَيًّا دَائِمًا وَمَيِّتًا دَائِمًا فِي الْوَقْتِ نَفْسُهُ ؛ فَهُوَ الْوَرَادُ عَلَى الدَّوَامِ ، وَهُوَ أَيْضًا الْعَارُ عَلَى الدَّوَامِ ، يَلَا قَرَارَ وَيَلَا نَجَاةَ أَوْ خُلَاصَةٍ ، وَمِنْ هُنَا تَعُودُ صُورَةُ السَّلْبِ ، وَتَتَوَلَّدُ الْأَلَامُ الْخُتْمَانِ .

وَمَا لَمُوتُ الَّذِي قَدْ تَنَازَرَهُ أَهْلُ الْمَوَارِدِ وَمَا فِي وَرْدِهِ عَارُ ؟ فَلَمَآذَا فِيهِ إِذْنٌ ؟ هَلْ فِيهِ الْفَخَارُ وَالشَّرَفُ وَالْمَجْدُ ؟ هَلْ فِيهِ الْكَسْبُ وَالزَّهْوُ وَالنَّصَرُ ؟

رَبِّمَا نَرَى فِيهِ ذَلِكَ ، وَلَكِنْ لِلْخُتْمَانِ فِيهِ وَجُوهٌ أُخَرُ :

وَمَشَى السَّبِيْقَ إِلَى هَيْجَاهِ مَعْصِلَةٍ لَهُ سِلَاحَانِ أَثِيَابٍ وَأَطْفَانِ

وَمَا عَجَبُوهَ عَلَى بَوِّ تَطْيِيفٍ بِهِ لَهَا حَسِيْنَانِ إِصْلَانِ وَإِسْرَارِ

وَمَا عَجَبُوهَ عَلَى بَوِّ تَطْيِيفٍ بِهِ لَهَا حَسِيْنَانِ إِصْلَانِ وَإِسْرَارِ

وَمَا عَجَبُوهَ عَلَى بَوِّ تَطْيِيفٍ بِهِ لَهَا حَسِيْنَانِ إِصْلَانِ وَإِسْرَارِ

وَمَا عَجَبُوهَ عَلَى بَوِّ تَطْيِيفٍ بِهِ لَهَا حَسِيْنَانِ إِصْلَانِ وَإِسْرَارِ

وَمَا عَجَبُوهَ عَلَى بَوِّ تَطْيِيفٍ بِهِ لَهَا حَسِيْنَانِ إِصْلَانِ وَإِسْرَارِ

وَمَا عَجَبُوهَ عَلَى بَوِّ تَطْيِيفٍ بِهِ لَهَا حَسِيْنَانِ إِصْلَانِ وَإِسْرَارِ

وقد اتسابت هذه الثنائية المؤلفة الكاسنة في وسلاحيه بين ثنائيا هذا المقطع كله ، فعمته ووسمته يسميها الذي تجل في «آنياب وأظفار» ؛ فاستد في «حنيان» ، ثم استد في «إعلان وإسراء» ، و«إقبال وإدبار» ، و«حنا وحنا» و«سجاء» ، و«إحلاء وإمرار» ؛ فكأنما قد صار وتكرار هذه الثنائيات آلة ذات شقين من آلات التحزين والمذاب ، أو قدراً مسلطاً من الدهر يجمع بالوار بين التناقضات ، ويؤزل بها في وجود الحنساء فيحاصرها ويطن عليها فلا تجد فكاً ، ولا يدع لها مخرجاً أو نجاة . وثاني هذه الثنائيات - على الدوام - في نهاية اللطف والظلمة من كل بيت طوال هذا المقطع - الجملة - في الموقع الزمان ذاته من كل تشكيل تعبيرى يعمله بيت من أبياته ؛ وكأنما لكي تقول للناقة المجلول : قد أحبط بك ، ونفسي الأمر ؛ فطريقك حاصر سدود ، وطوافك المحسر سجن أبدي محكم مقدور .

وقد تكرر حصار الثنائيات للمجلول ، وأطبقت عليها إطباقاً ملاً أقطار القصد الموسيقى هذه الجملة - المقطع ، حين جاءت هذه الثنائيات في شكل منظومة صوتية ذات توقعات موحدة متناقضة ، وأصوات متناقضة متعكدة ، قد ضمت إليها - في الوقت نفسه - نعمات القوافي وتوقعاتها ، بما فيها من تكرار وأطراف صوتيين . وقد تراوحت صيغ الثنائيات في مزدوجات متعكدة ما بين «أفعال وإحساء» (ثلاث مرات) ، و«أفئال وأفئال» (مرة واحدة) ، و«أفئال وأفئال» (مرة واحدة) . واتفق مفتحة طرقي كل مزدوجة من مزدوجات الصيغ في الصوت والحركة كلها ، ولم يختلف أبداً ؛ فقد بدأ في ثلاث بأهزمة المكسورة ، وفي صيغتين بالفتح ، لأهزمة مرة ولشاه مرة . وهكذا يستعمل - دائماً - سلاحاً مسخر في حيلاته المضللة التي ألقى إليها لحنه ، فتستعمل - في الوقت نفسه - أنماط الفقد والدهر ، وتخصص كالأصناف المشرفة على الدوام ، أو الفوائس السطلة القادرة التي لا تتخلف ، لا تفرق . أو ليس هذا كله نسجاً من نسجه ، وبعضاً من أصواته وإشارات ، التي تملن عنه ، وتعلق باسمه ؟

٣ - ٣ - ٢ .

وتسرع ما وتسعت ، حتى إذا أدركت  
فلباس هي إقبال وإدبار

وتتوال طوابع الكارثة التي ساقها الدهر ونسجها في حياة المجلول وفي مقطعه معاً ، حين تتوالى الأصوات والإيقاعات متراوحة متضاربة ؛ فتضيق وترتج ، وتكرر وتتردد على مدى وترس ما رقت ؛ ثم إذا سكر في آخرها ، فيطيق الصمت في تاه الثائب الساكنة . وتعاود الأصوات انطلاقتها وتغمرها في قولها حتى إذا أدركت ، بما احتواه من تعصيف (مزين) تتكرر فيه الأصوات وتتلجلج ، ثم يسكن الصوت ، ويطلق الصمت مرة ثانية في تاه الثائب الساكنة . وهكذا تتوالى الأصوات والإيقاعات فيها يشبه الضيف المفاجيء ، أو الطرق القليل الذي يعقبه صمت مخيف ، مفاجيء وكثير ؛ فكأنما هي نوازل الدهر تنزل نزول الطورق التي يفاجأ بها الموجود ، فينظر ويتبر ، ويحار ويضطرب في هذه الهجاء التي ليس لها نظير .

لقد أورد «صخر - السبيتي» أخيه الحنساء هيجاه المضللة ، وأسلحته المزدوجة المؤلفة ، وآنيابه وأظفاره جميعاً ، لتتش وجودها وترتفع ، وتطبع بطابعها الزلوم والمحر والخرين ؛ فتحيا بذلك وجداً ليس له مثيل . ومن داخل هذا الوجد تتحول الحنساء إلى «ناقة - أم - عجول» ، ويحور أنحوا صخر السبيتي إلى «أبنا - البيو ليت الحى» . وفي آتون هذه المتناقضة محاسن الحنساء ، ويغطيها للتضادات والمزايعات ، ويعتصر عليها وجودها كله ، وتطبعه من كل الوجوه ، فيتمزق بالآلام ، ويتمزق بين ازدواجية قاهرة ، وتشت مهيمن ، وحصار شامل ، في الآن نفسه .

ومن هنا نجد هذا المقطع كله قد اقتصر على جملة واحدة ، هي جملة : «وما عجول على تطويط به يوماً ... بأوجد من يوم فارقي صخر ...» ؛ ذلك بأن اللحظة التي يعملها هذا المقطع قد صارت هي الزمان كله ؛ وأن التجربة التي يصورها قد باتت مجال الشعور كله ومركزه وعقوده ويزوتته التي تتجمع فيها كليات الوجد والتعبير جميعاً ، وعلاقات القصيدة وينهاها ، وتتفجر منها كل محاورها وتطوراتها .

في هذه الجملة - المقطع دارت بالحنساء الدوائر ، ونزلت بها النزاول ، وبجست عليها طوارق الدهر بقرها القليل ، وتعددت واستطالت ؛ فشملت المقطع كله وأحاطت بالمجلول ، وطالت حورفا كطونها من نفسها حول البيو الذي صار ، بما فيه من تناقض ملازمة وشاملة ، كأنما يحيط بها هو أيضاً وطوفها ؛ وسوف يفيض هذا المقطع القصير في عرض مجالات تلك الجدل المروع الخزين ، الذي نسجه الدهر في وجود المجلول ؛ من حيث إنه هو «فرجه يسلى ونيار» .

إن الطواف حركة مستمرة بلا نهاية ، ودائرة بلا وجهة . وعلى حين كان أهل المراد يملكون الجاه واحدًا بعدد حارياً من الموت الذي ينتازرونه ، وعلى حين كان صخر يملك كذلك الجاه واحدًا بعدد متجهاً نحو الموت الذي يمشي إليه مشى السبيتي ، لا تجد الحنساء سوى حركة عجيبة ، هي حركة بلا وجهة ، تلعب - في الوقت نفسه - في كل وجهة ؛ وتطيف بابها البيو ، لا ندره ولا تلهه ، وتظل تدور بلا قرار ، وتلعب في كل اتجاه ، وكأنما تخلقها حركتها - ذاتها - وتسيرها ، سلبية الإرادة ، إلى كل اتجاه . تلك صورة من صور الهيجاه المضللة التي أورتها صخر للحنساء ، قد انعكست في هذا الطواف المحير المصعب المروع الذي لا يتوقف ، بل يستمر في الرتع ذاته ليحول من جلي للحياة والزاد ، إلى مأزق للسلب والعقاب والمذاب (في البيت التالي رقم ١٧) .

وكما ازدوجت أسلحة صخر - السبيتي . وله «سلاحان» ، ازدوج حزن الحنساء - المجلول : «لها حنيان» . وقد تناهت الصيغتان وتجانستا ؛ ولتقولا لنا إن «سلاحان» تعني «حنيان» ، و«حنيان» تعني «سلاحان» ، ولتقولنا إن بكاء الحنساء قد جاوز كل مهود ، وتحول إلى لوعة وآلام تطعن في الجسد والروح طعنات كطعنات الأسلحة وجراحها . وكما يغني بعض الجراح والطعنات ويستين بعضها الآخر ، كان من بكاء الحنساء أيضاً ما يغني ، ومنه ما يستين ؛ وإعلان وإسراء ، ولكنه في الحالين طعنات «سلاحان» وضرباتها وجراحها . كلامها على وجه سواء . مؤلم ومرعب .

٣ - ٣ - ٣ .

ولا تسمن الدهر في أرض وإن رعت  
فإنما هي تحنان وتسجار

فيجتمع لها فوق الإقبال والإدبار ، وتحنان وتسجار ، وكذلك ينصرف عليها وجودها بالصيغة نفسها : «فإنما هي» . ( وذلك نظير لاقصا وجودها على مثل هذا البكاء من قبل ، بغض أسلوب الترغيم في « خناس » ) .

وها هنا أيضاً وقعت واقعة التحنان والتسجار ، وما فيها من زلزلة وعذاب ، بعد قارعة صوتية إنصري نزلت فأصمت ، وصكت وفاجأت ، في قولتها «وإن رعت» ، التي تحمل في باطنها قارعة ثانية دلالية ، كاست في ذلك التناقض الأليم الذي يقوم بينها وبين ما قبلها من سلب مفاجيء وفجأة لقوانين الحياة والأحياء ، سلب يصنعها الدهر الذي يبرز الآن ، ويواجهنا بنسجه الأليم : «لا تسمن الدهر في أرض وإن رعت» .

وهل حين تكشف الرقع من قبل (في مزدوجة السابقة) ، في ضوء مزدوجة «الإقبال والإدبار» ، وطارقة «أزركت» ، يصبح الرقع ذاته في البيت الحلال صلب الطارقة وقوامها ، حين يتكشف ما استبد به من سلب وتقصان ينجلي كلاهما من جدلية قاسية تجعل عاقبة الرقع المزال والحرمان ، وثمرته المروع والسحاب : «لا تسمن الدهر في أرض وإن رعت» .

وقد عاد الدهر إلى الاستعلان مرة أخرى — كذابه في مقاطع الخنساء — ليقول لنا إنه كائن وراء كل ما يحمل بالحياة والأسماء من صور السلب والبهد والضمايم معاً . ولقد عاد لكي يظهر على المعجول — كما تظهر عليها السيتي وحيرها اليو — فيمنعها الشئ في أي أرض ، وكل أرض ، وكأنا تنكر الأرض مع الدهر فنحن عليها — معه — بالسمن والشيع ، كما خنت عليها — من قبل — بالانجاء والقرار ، في «نظيف» ، وفي تضاد الحركة بين «إقبال وإدبار» .

وحين تظهر على الخنساء — المعجول كل قوى الوجود — بدءاً وبالأخ السيتي ، ومروراً بالدهر (الزمان) ، والأرض (المكان) ، وانتهاء بزيادة الحياة في الرقع والعلام ، تتغير بالبكاء لتقطع به منظومة التائيات وتناقضاتها الأليمه (قبل أن يمتصها الدهر بإحلاله وإمراره) .

وإنه لبكاء بلا انقضاء ، ما إن يبدأ بمدأ في امتداد وتحنان ، حتى يعلو ويتزايد ويتغير ويستمع في تجربات «تسجار» واستمرارها ، وما إن يعلو حتى يهبط ، ثم يعاد التصاعد والتصويت رتباً وأتياً ، تنوح فيها الخنساء وتترززل ، وتبتر متضجعة متروجة بلا نجاة أو راحة وأطمئنان .

وكما امتد البكاء وتجمد في تحنان وتسجار فتجلدت معانيها وامتدت ، من حيث هو ضعف وانهازم وانزاع ، ومن حيث هو شك في كل ما تستند إليه الذات من موارد الحياة والوجود ، وقوامها وحققاتها ، ويأس من بلوغ النجاة في هيئاتها ومعاركها .

ومن هنا كان وجد الخنساء أشد وأوسع وأقوى من كل وجد ، فلا نظير له ولا شيء :

ومن هنا يصير الرقع الذي تكرر ، عطية زل الكائن باقترافها حين أحاطت به مصيبة الموت فتزود ببعض زاد الحياة .

لقد ازدوج الرقع وتكرر : «فرع ما رعت» ، وكأنا قد أحاط بالمعجول تتقلب فيه هتاءة ونهيا ، وإذا به يتكشف — فجأة — في ضوء مزدوجة الإقبال والإدبار ، ليوشل إلى ضياح ويتبدل لا بتفضيان ، ويغترجان به عن ظاهر معان من حيث هو مصدر للحياة ، إلى كونه زلة من زلاتها التي تتجلى في لحظة من لحظات المباشرة الأليمه الكاشفة في «أزركت» ، التي جمعت معلقة بكل إيماءات المفاجأة والوقع الثقيل ، وجعلت جثوم وقرأت الدهر الغلاظ ، وصكت كقارعة من قوارعه ، أو طارقة من طواقفه ، لتضكي واحدة من وقائع الشعر الذي كمن واستخفى في بداية هذا المقطع ، ثم ظهر ويرزق في أواخره : «لا تسمن الدهر في أرض» ، وللدهر إحلاله وإمراره ، ليقول إنه وإن كان يغيب عن الانتظار ، في بعض الأحيان ، فإنه كائن لنا — على الدوام — بالمرصاد .

ومن خلال تلك الازدواجيات الصوتية ، التي تبدى فيها بعض وجوه البر والدهر وتقلباتها ، ينشطر وجود المعجول إلى ازدواجيات أخرى تقوم على تردد وتذبذب يربها بين مسارين متضادين لا يتوافقان ولا يتوفاقن في الزمان والمكان : «فإنما هي إقبال وإدبار» . إنها مساران يأتیان — بما فيها من تشتت الاتجاه وانكاسها أو انقلابها المستمر — صدى للظواهر الذي لا يقر فيه قرار ، ولا يستقيم فيه اتجاه ، ولكنه صدى أكثر ترويحاً ، وأشد إزاحة وتحريكاً .

وكما انحصرت التجربة الكاشفة في المقطع كله على لحظة واحدة هي حنة الأم المعجول وصلمتها ، حين تحول ولدها إلى «يو» ، فاختصرت استجاباتها على فصل العواطف الغريزية حوله ، ينصرف وجودها الآن ويظهر — من خلال صيغة «فإنما هي» — على حركة محض في هذه الثنائية المضادة المضطربة : «إقبال وإدبار» . وبذلك تدخل المعجول الخنساء في طور جديد ، بغض أسلوب القصير الذي يحاول مجرد القيام ببيان الصفة أو الحالة ، ويتنقل إلى الكشف عن نوع من إعادة خلق للكنهية ، أو الكشف عن وقوع نوع من التحولات الوجودية العميقة ، حين تتحول وضعية الناقه — الخنساء إلى كيفية وجودية جديدة ، يتنقل إليها كيانها ، ويحصي فيها ، لتصير محض حركة : «فإنما هي إقبال وإدبار» .

ويضع هذا للمنى حين نجد الاختيار الأسلوب لدى الخنساء قد انجم إلى هذه الصورة دون غيرها من صور التعبير . فقد قالت : «فإنما هي إقبال وإدبار ولم تقل شئاً» : «وإنما إقبال وإدبار» ، أو «فإنما لها إقبال وإدبار» ، أو «فإنما هي إقبال وإدبار» ، أو «فإنما هي بين إقبال وإدبار» ، ذلك لأنها قد أرادت أن تقول إن صدمة الإدراك «المعلق» — الشعوري — لدى الخنساء — المعجول — قد قلفت بها ، دفعة واحدة ، إلى فلك وجودي جديد ، هو الحركة الداهلة للتناقضة المروعة التي استغرقت كل كيانها ، فلا تستطيع عنها حوالاً ، ولا تستطيع منها فكاً ، ولا تفي شيئاً سواها ، بل إن جلسها نفسه ، وإدراكها له ، يكادان يتلاشيان ويلوئان في هذه الحركة المهيمنة ، فما إن تتجه حتى تتقلب ، وما إن تنهب حتى تعود ، وما إن تعود حتى تدبر ، وما إن تدبر حتى تقلب ، وهكذا دواليك ، تتراصف الانقلابات المتضادة بلا قرار ، فتضجر ببكاء شبيه بجله الحركة الزلزلة ، بكاء يتراسل فيه والحنان والتسجار ، ويترددان ويتداخلان :

٣ - ٤ - ٥

وما عجول على يو تطيف به

... ..  
... ..  
... ..

يسوما بلوجد متى يوم فاروقى

صخر وللدهر إحلاه وإصراره

وحركات النفس الشاعرة ، ولكي تسع ما حل بالعجول الخنساء من «دوام» القهر ، و«طول» الآلام ، ودوران مستمر ، وتقلب مستمر بين تناقضات ما يأتي الدهر من تنويعات تنم بها التحولات والتحويلات في وجود الكائنات ؛ ومن هنا كان السرى غلبة ثلاثة من عناصر التعبير : الأفعال ، ومزدوجات المعطف ، والتكرار .

فالأفعال ، وما فيها من معنى غلبة الدهر وجريان الزمان ، قد تكررت حتى بلغ عددها ثمانية (إذا عدناها مفردة) ، أو أربعة أزواج (إذا عدناها متماثلة) ، وتجمعت في الأشرطة الأولى من الأبيات دون الأشرطة الثانية ؛ أما مزدوجات المعطف التي تجمع بين التناقضات ، وما تحمله كذلك من معنى غلبة تقلبات الزمان ، فقد ورد منها أيضاً أربعة أزواج ، ولكنها تجمعت - بالعكس - في مقابل الأفعال - في الأشرطة الثوان من الأبيات ، دون الأوائل . ويسلك يتوازن - بين العنصرين - الأفعال ومزدوجات المعطف - بصورة تلقائية وواضحة ، ليؤكد سلطان الدهر على الفعل ، وعلى التناقضات ، وليكشف عن التسع الحكم المسيطر ، لمن وصفته الخنساء - بحق - بأنه «وحده» ، يسرى زياره . أما العنصر الثالث وهو التكرار - الذي يمثل في صورته مثل تكرار أسلوب القصر ، والتثنيات ذاتها ، والتوازنات الصوتية والتوقيفية ، والدلالات الشككية في الحركة والرتع واليكاء وكذلك تكرار الزمان في «يوماً» و«يوم» - فقد جاء أيضاً لخدمة فعل الدهر وتكريسه ، وتكريس معاني المحنة والوجد في تجربة الخنساء العجول .

ويقف يوم الفراق الذي ارتبط بالفعل الماضي «فارق» في قولها يوم فاروقى صخره ؛ بما يحمله من معاني الزوال والضياع والوحيدة والوحشة - يقف لكل يوم آخر من أيام الدهر والزمان في قولها «يوماً» التي جاءت ذكره موسومة بالضيوع والاشتمال لأى يوم وكل يوم من الأيام ؛ فكان يوم الفراق قد امتد واستطال وصار نظيراً لكل أيام الدهر في الإحلال والإمرار ؛ وولدهر إحلاه وإصراره .

ومن داخل إحلاه الدهر وإصراره ، وما سلف منه من فعال وتناقضات ، بما حلته من وجد مزملزل ألم ، وما فيها من تقابل وتنازع ، وتقلب وتغير ، بلا ثبات أو قرار - من داخل ذلك كله تولد مشاعر الشك والاضطراب ، وغيباب التأكد واليقين ، واقتصاد المعلومات والثقة في حقائق الدهر والحيلة والوجود وفي غملائها ومعانيها جيماً . ومن ثم تولد نوازع البحث عن الثابت البقي الذي تتركز إليه الذات والحيلة لكي تستمر وتطشت ، ويجدا المرأ والسيل ، والسند والملاذ ؛ ولذلك تنطلق القصيدة في القطع السائل متطلعة إلى الثقة واليقين والثبات والقرار والأطراد ؛ ساعية إلى تخفيفها جيماً عبر مجالين ؛ مجال دلالي يقوم على أفكار تدور حول كمال صخر وتجسيده لفهم الجماعة الباقية الثابتة ؛ ومجال تشكيل وأسلوب يقوم على التأكيد والتكرار بصورها ومسائلها المختلفة ، بسدها من الأساليب والتركيب ، وانتهاء إلى التنظيم الصوري والإيقاعي .

ولسوف يطرد بحث الخنساء عن القرار واليقين ، وتطلعه إلى الثقة والثبات ، حتى آخر الأبيات . ولسوف تشهد في القطع التالى صوراً كثيفة من هذا التطلع ، نجدها متتابعة بارزة منذ البداية في قولها : «وأن» ، التي تتكرر خمس مرات ، ومعها اسم «صخره» الذي يلازمها على الدوام ، ويجمعها ، دائماً ، لأم التأكيد .

لقد بلغ وجدها هذا الحد المروع الذي لا مثل له ، لأن فراق صخر فراق مروع بلا مثل ؛ فهو فراق ولا فراق ؛ «ديانة» ولا «ديانة» ؛ «علاقة» ولا «علاقة» ؛ وجود وعلم ؛ راحة وطيب ؛ لأنه موت وحياة متزامنان ومتجادلان ، في الوقت نفسه . وعله واحدة من كبريات أفاهيل الدهر ، وأكثرها اختلاطاً واضطراباً ، وأكثرها إشارة لها وللشك والحيرة ، والتخبط واليأس . إنها هيكله مضطربة تقوم على مزيج غريب بما يقدمه الدهر للأحياء ، من إحلال وإمرار معاً في التجربة الممتدة الواحدة ، أو في التجارب الكثيرة المختلفة ، على حد سواء .

هذا هو «وجد» الخنساء ؛ وإته لوجد له سمته القريفة التي تجمع جهتي الوجود الإنساني : المادى والروحى معاً . فعلى حين كان الطواف الذي استبد بالخنساء - العجول حول أبنا البو ( تطيف به ) ، حركة جسدية عوارجية ، كانت ثمرته حركة داخلية نفسية ؛ وحنيناً ؛ إعلان وإصرار ( بيت ١١ ) ، تكامل الفيزيائى والنفسى وحركاتهما معاً في وجود العجول ، واتصال لبيتا عن تواصل النفس والجسد في هذا الوجد الملهم العميق الذي استوعب وجود صاحبه بأسره ، واستغرقه ، وقهره وصاحبه . ومن هنا تكرر ذلك التواصل بعد ذلك ، في الحركة الداخلية النفسية : «ادركت» ، وثمرتها الخارجية الجسدية (إقبال وإدبار) (بيت ١٢) ، ثم في الحركة الجسدية «ولإن رمت» وجوانبا الحركة النفسية وحنان وتسجاره (بيت ١٣) .

ويتصاعد هذا الوجد ، الذي قامت أبيات القطع جيماً لبياته ووضع علاماته ، ويستمر في اشتماله لوجود الخنساء واختواجه جميعه ، حتى كأنها تقتصر وجودها كله على هذا الوجد بفعل صيغة القصر ؛ فتصير العجول ذاتها عضو يكاه ، يلدوب فيه وجودها كله : «فلما هي حنان وتسجاره» ، كما كانت من قبل عضو حركة تتركز فيها وجودها كله : «فلما هي إقبال وإدبار» ، أي أنها كما كانت حركة عضواً في المكان ، صارت كذلك بكاه عضواً في النفس والروح .

وعلى الحركة واليكاء قام وجدها الذي يرتع في جسدها ونفسها معاً ، أحزاناً وآلاماً ، وحيرة وعذاباً واضطراباً ، يقذفها من «حنينانه» إلى «إعلان وإصراره» ، ويترجها ويضطرب في «إقبال وإدبار» ، ويتصاعد ويمتد في وحنان وتسجاره .

وهكذا يعود بكاه مفتتح القصيدة بدموعه وزينته ، لينساب ويمتد عبر سائر أبياتها ، ويمتثل من مقطع إلى آخر ، فيتكشف معه وجد الخنساء ويشهد ، وقد أحاطهاها هيكله صخر للعضلة .

وكما طال هذا الوجد القريب واتسع ، طالت هذه الجملة واتسعت لتجمل مقطعاً كاملاً ، وتشمل حركة كاملة من حركات القصيدة

٣ - ٤ .

المقطع الرابع .

وهو - الكامل .

وفي «ركبوا» ، و«جاءوا» ، و«الهداة» الذين يأتون بصخر ، (في البيت الثاني والثالث من هذا المقطع) ، يتقدم صخر من الـ «نحن» إلى الـ «هم» ، الوجه الاجتماعي الآخر لـ «نحن» ؛ وكأنما ليتكامل صخر فيها معاً ، من حيث هما وجهان لتكامل الكل للجماعة ، وصورتا للتصير الجمعي (اللقوى المأموري) عن قوم الإنسان وعشيرته .

وهكذا ينتمج صخر في الجماعة والياً سيداً ، معطاءً مطعماً ، قائداً حامياً ، وإماماً هادياً (آيات ١٥ و ١٦ و ١٧) ؛ أي أنه يندمج فيها ويتوحد بها حين يقوم بأمرها من جهتين متكاملتين ؛ جهة السيادة ، وجهة الرعاية ؛ فيتجد فيه وجود الجماعة وقيمها وحياتها بمسيرتها ومصيرها معاً . ولذلك تستعيد آيات المقطع الثلاثة التالية فضائل صخر ووظائفه التي يقوم بها ، والقيم الجماعية التي يحملها ، بصورة مختلفة متعددة متكررة ، لتستوعب أنحاء الوجود الكل لصخر وللجماعة أيضاً ، وليدوما فيها معاً ويستترا :

٣ - ٤ - ٢ .

وجلد جميل المحيا كامل ورد  
وللمحروب غداة الروح مسمار  
وحال ألوية هباط أودية  
شهد أندية لجيش جرار  
ونحار راغية ملجاء طافية  
لكك حانية لمطم جبار

وهكذا ، أيضاً ، يدوم «وجود» صخر «ويتكرر» ؛ ليكون في كل الأحوال اللذان والسند ، والملجأ والنجاة من نوازل الدهر بكل معطياته ونفائضه وطوائره ، في برد الشتاء وصواقفه ، والمجاعات والحروب ، وفي الحيرة والشدة ، عند حل الأودية ، وحلول الأودية ، وشهود الأندية .. إلخ . وبذلك يبقى على الدوام القائد الهادئ كلما ادهمت السبل ، واختلطت الأمور ، والتبس على السالكين ، بل على الهداة للمهتدين الذين يحارون أمام تضائض الدهر وأحاجيه .. ولا يحار صخر .

على أن أعمال صخر وفضائله ، وتوحيده بالجماعة ، وكماله ، إنما تنبع ، جميعها ، من منابع أولية تأسست من قبل وتجلت خلال مقطعه السابق في بيته الأولى الذين تَحَلَّأَ بوجهه الإيجاب في وجود «صخر - السبقي» ، تلك الوجوه التي تصدت لكل وجوه السلب الكائنة في «قد كان» - كلمة الدهر وأداته الأصلية المزلة - وواجهتها وتارمتها ، وانتصرت عليها آنذاك :

وقد كان فيكم أبو صمر ويسودكم  
نعم المسم للداعين نصار  
«صلب النحيمة» وهاب إذا منعوا  
وفي المحروب جرىء الصلار مهصار

إن صفة الكمال التي هي مركز الدلالة في المقطع الرابع إنما ترد إلى الصفة للشبهة «صلب النحيمة» التي كانت مبدأ الإيجاب في شخص

(١٥) وإن صخراً لوالينا وسيدنا

وإن صخراً إذا نشئوا لنحار

(١٦) وإن صخراً لقدام إذا ركبوا

وإن صخراً إذا جاءوا لمعار

(١٧) وإن صخراً لتألم الهداة به

كانه علم في رأسه نار

(١٨) جلد جميل المحيا كامل ورد

وللمحروب غداة الروح مسمار

(١٩) حال ألوية هباط أودية

شهد أندية لجيش

(٢٠) نحار راغية ملجاء طافية

لكك حانية لمطم

٣ - ٤ - ١ .

وإن صخراً لوالينا وسيدنا

وإن صخراً إذا نشئوا لنحار

وإن صخراً لقدام إذا ركبوا

وإن صخراً إذا جاءوا لمعار

وإن صخراً لتألم الهداة به

كانه علم في رأسه نار

إن المخبرج من مازق التنازع والصراع في عالم الحسنة الداخلي ، وفي العالم الخارجي بينها وبين صخر والدهر والموت ، وكذلك بين صخر والدهر والموت ، إنما يكون بالدخول في وجود ذي كلية متناغمة ومتناوقة ومتناسكة ، خالقة وثابتة ومالية ، تكون منبعاً للغة ومعلماً لها ، ومصدراً لحقائق الحياة واليقين ، تقيم التوازنات وتحل الصراعات ، وتتركها إلى سلامة وصيانة وقرار . وما هذا الوجود ذو الصفة الكلية سوى وجود الجماعة وحياتها وقيمها .

ولذلك يحمل المقطع منذ بداياته (في البيت الأول منه) فكرة التوحد في الـ «نحن» ، الثالثة في «والينا» و«سيدنا» و«نشئوا» ، التي ينضوي تحت لوائها وجود الحسنة ، وتلوح بها ركناً راسخاً ومكيناً من أركان الثقة واليقين ، فطمأن وتسنن وقرر ، وتتج من الدهر ، وتتناغم مع صخر ، وتتوافق معه ، فلا يعود هو صخر البيت ، ولا تعود هي الحسنة المعجول ، بل يصير الوالي والسيد لها وللجماعة ، وتصير «واحدة» في الجماعة تنتمي إليها وإلى صخر قائدة القوم ، ويتشبان هما أيضاً إليها .

وفي الـ «نحن» ، كذلك ، ينسبط صخر ذاته ، ويتماثل وجوده ويثبت ، ويعصب السيادة والولاية ، ويحقق الوجود والخلود ، أما الدهر فإنه يلقى فيها انحصاراً واحتباساً ؛ فتحاصر فعالياته ، ويتكسر أصلحته وأعلامه ، حتى كأنما يبدو كأنه قد نقض غزله ، وكُف نسجه .



مستنداً إلى صخر على الإطلاق ، فهي مستندة جميعها إلى صواه : للهداة مرة ، وللضميرين المعادين على الجماعة ثلاث مرات ، بل إن صخرأ يكون له الدوام هو المثل والرجع والمبدأ والسند الذي تلجأ إليه الجماعة لكي يعمل عنها تبعات هذه الأفعال جميعاً ، ويشاركها في دره أخطارها ودفع حوادثها ودواصيحها التي يصنعها الدهر ويزجيها .

وقد تأكدت خمس من هذه الجمل الاسمية ، التي استغرقت مدى طويلاً شمل ثلاثة أبيات ( ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ) ، باستخدم أداتين للتأكيد ، تجمعتان معاً دائماً في كل جملة هما : «وإنه» و«اللام»، يأتيان في كل الأحوال وقد ضما بينهما اسم «صخر» بموطاته ويمودانه ، ليتأكد وجوده في الحياة على الدوام ، ويبقى مع الجماعة قالساً بسيادتها وخدمتها ، وهدايتها ورعايتها .

ولقد ذكر اسمُ صخر في القصيدة كلها تسع مرات ، ومرة بالكنية (ودعك من ذكره في الضماني ) . ولا يكاد يعدل اسم صخر في الذكر إلا اسمُ الدهر ، الذي ذكر سبع مرات ، وكأنما تتنافس قوتها صخر والدهر يستخدم كل منها لاسمها العلم ، عمل كينونتها ، ويمكن سرها وقدرتها . وقد حقق صخر ، الآن ، في مقطعه هذا علماً على الدهر وظهوراً وانتصاراً ، فشكر اسمه خمس مرات على حين لم يتردد اسم الدهر على الإطلاق ، طوال هذا المقطع ، فكأنما تقول الخنساء للدهر ، بكل قوى اللغة والكلمات : «لا مساس الآن بينك ، أيها الدهر ، وبين صخر !» دعه يحيا خالدًا ، ولا يحلكه ! .

وكما يستخدم المصطف بالوالم للكرار والاشتغال ، في واريثنا وسيدنا ، يستخدم كذلك خمس مرات مع خمس جمل اسمية متتابعة متلاحقة بلا انفصال (في الأبيات ١٥ ، ١٦ ، ١٧) ، ولا تخلو واحدة منها من هذا العطف الذي شملها جميعاً ، بما في ذلك أولها ، وإن صخر الواريثنا وسيدنا التي استعملت المقطع منذ نقطة بدايته الأولى دون أن يكون هناك معطوف عليه . وكأنما كان ذلك لكي تسارع القصيدة إلى ربّ الصدع الذي قام (في المقاطع السابعة بسامة ، والمقطع الثالث بخاصة) بين صخر والوجود بسبب الدهر والموت ، وبين صخر والخنساء بسبب ما أوثره لها من حيرة وآلام ؛ ولكي تلم الشمل بين الخنساء وصخر والقدم بعد الفراق الذي ألم في الفعل وفراقه (بيت ١٤) ، وما أوقعه من شقاق وانفصال .

وفضلاً عن ذلك ، فإننا نجد العطف الذي احتوى الجمل الاسمية الخمس ، منذ بدايتها إلى نهايتها ، قد جعلها كأنما هي معطوفة على زمان سابق لاحق ، متصل دائري لا يتقطع ، بل يمتد فيها جميعاً ويستغنى في الماضي والحاضر والمستقبل ، ويدوم في الأزمان والأزاد دوام الجماعة ، ويبقى ومستمر كبقية قيمها واستمرارها ، دون أن تستطيع أي قوة أخرى أن تقطعه أو توقفه .

وفي ثمر هذا الزمان الممتد ينسبط صخر في «نحن» و«هم» ، ويتوحد في الجماعة بوجودها الكلي الباقي المستمر ، المراسي إلى المستقبل الآن اللاهثي ، الذي تبرخ بمراده في «إذا» التي تكررت ثلاث مرات (في البيتين ١٥ ، ١٦) بتنادي إليها صخرًا «والنهار ، القادم ، المغفرة ، ليزجي فضله وجوهه ، وفيهاته ورعايته التي تطلبها الجماعة لحفظ حياتها وحياته ، وصباته وجودها ووجوده ، وصنع مستقبلها ومستقبله !

صخر ومقطعه الأول «هو» - السبقي . فمن صلالة النجزة تولد كل الفضائل ، وتتخلق كل الكمالات ؛ ومن هنا بدأت الأبيات الثلاثة الثانية من المقطع الرابع (التي جاءت تكراراً للأبيات الثلاثة الأولى) - بدأت ، بالصفة المشبهة «جلده» ، لتكون مبدأً جديداً ، ومولداً نظيراً ومشابهاً للمبدأ المولد الأول «صلب» ، سرعان ما يتولد عنه ذلك المركز الكلي الجديد : «كامل» الذي جاء على وزن فاعل ، ولكنه ، هو أيضاً ، صفة مشبهة لثالث .

ولهذه الصفات المشبهة ، التي أخذت أوضاعاً مركزية في مقاطع صخر ، دلالاتها غير الخافية ، من حيث هي عوامل تحقيق الثبوت والرسوخ والتكرار والدوام في وجود صخر ؛ ومن حيث هي - في الوقت ذاته - دوال لقوى الصلابة والتمعة والصبر والجلد لدى صخر ، في مواجهته لنوازل الموت والدهر ؛ ومن حيث هي - في مبدلها ومتنهاها - تجليات لما يطبع إليه الإنسان ، في كل مكان وزمان ، من بلوغ صفات الكمال الإنسان ، وتحقيق الشل الأصل لوجوده الأخلاقي .

ولقد تجل كمال صخر في أبلغ الصور وأسماعها حين صار هادياً للهداة ، إماماً للأئمة ، دليلاً للأدلة ؛ فليذا ضل الهداة والأئمة والأدلة - وقد يضلون - يهتدي صخر ولا يضل ؛ لانه «الكامل» الذي صلا وارفعه فصار كالمعلم ( «كأنه علم في رأسه نار» ) ، ثابتاً راسخاً ، عمتلأ بذاته ، مكتفياً بنفسه ويحافظه ، ويناره ونوره ، بارزاً لا يخبئ ، ظاهراً لا يضل ، ولا يضل الآخرون طريقه ولا يجهلونه .

ويكأن يرتفع صخر إلى طور من أرقى أطوار الوجود الإنساني ، حتى كأنما قد صار «أباً» للجماعة وقائداً حانياً ، معطاءً وهادياً ، ثقة «كامل» ، وخالداً باتياً ، لا يزيمه الدهر ، ولا ينقص منه شيئاً .

### ٣ - ٤ - ٣ .

لقد عاد صخر في هذا المقطع إلى الحياة والوجود ، وودَّ إلى الحاضر والآن المشهود ، كأنما لم يُدْخِبه الدهر والموت في الماضي المغيب البعيد ، ولم ينفادر قومه ودياره ؛ وبذلك انتصر على كل ما في «قد كان» من غياب وعدم وسطوة للدهر وظلبة للماضي .

ولقد تأكد وجود صخر في الحاضر المستمر ، واكتسب البقاء والخلود ، ودخل في ديمومة زمانية متصلة مستمرة بفضل صور تشكيلية وأسلوبية عدة أساسها أيضاً ذلك التكرار ، سر هذا المقطع كله ، الذي بدا لنا ، من قبل ، بتطالته المختلفة ، حين عرضنا لوجوهه المضمونية في الفقرة السابقة (٣ - ٤ - ١) .

وقد تناهى إلينا هذا التكرار - كما رأينا - من «صلب النجزة» في المقطع الثاني (بيت ٨) ، وترامى إلى «كامل» في وسط هذا المقطع الرابع (بيت ١٨) ، أي أنه قد تبع من فكرة الصلابة والكمال بما تحمّلان من أفكار الثبات والدوام والتأكد واليقين ، ومقاومة التحول والتغير والزوال والفساد .

ولذلك انبثى سياق المقطع كله على الجمل الاسمية ليتسنى الماضي ويزول ، ويحل صخر في الحاضر والمستقبل ويدوم . أما ما ورد في المقطع من جمل فعلية (أربع جمل) ، فقد جاء تابداً للاسمية ، متضمناً في داخلها ، غير مستقل عنها ، دون أن يكون أي فعل من أفعالها

كذلك تبرز صور التكرار والتأكيد في مواقع متشابهة تجمعها نهايات الأبيات وتوافيقها ، تتجاوب فيها الدوال وتندور في أفلاك دلالية متسلسلة متناظرة : فنكون ومقلر ( بيت ١٦ ) صدى لـ ونحار ( بيت ١٥ ) ، وأن قولنا : ولنجيش جرار ( بيت ١٩ ) صدى لقولنا : وللمحروب ... مسجل ( بيت ١٨ ) ، وكلا القولين - فرق هذا - بديوران في تلك دنار ( بيت ١٧ ) ويصدران عنها من حيث هي كذلك ، نار ، أي ما هي دال يشرح إلى الطاقة الطبيعية المحركة المعروفة ، وللفظ حامل للقفلية ، متفكاً عن سياقه الألفي التعاقبي ، ثم يكون قولنا وجبار ( بيت ٢٠ ) - منظوراً إليه كذلك متفكاً عن السياق الألفي - مجاماً أو بؤرة ترتد إليها كل هذه الدوال - القولاء - لنهايات أبيات المقطع بأسرها ، التي تندور جميعها حول معنى القدرة المطلقة لدى صخر . ولكن هذا كله وجه واحد ، وللحقائق وجوه . ( انظر فقرة : ٣ - ٤ - ٤ ) .

ويتكرر حل الدوام ، ويتأكد قدرته على العمل الإنساني الأخلاقي والتواصل ، خبطة للجماعة وقيادة لها ورعاية ، فيتحقق توجهه ، وتكلمه مع قومه وامتزاجه بهم . وكلها توجد الإنسان بعلومه وقيمهم وجسد أخلاقهم وبقي وعائش ، وحظي بالسكينة والسلام ، وحقق التناغم والتوازن والكمال .

ومن ها هنا نجد البيتين التاسع عشر والعشرين قد قلما على توازن موسيقى متناغم ومطرر ، ومتسلسل وموحد التجميعات ، ليقول لنا إن فعل صخر قد اطرد وانتظم في موجات متتابعة ، وانبسط متوازناً متناغياً كأنه السنة السارية ، والمقانون المسيطر على حياته وحياة قومه وشؤونهم التي بها يتقوم وجودهم ووجود قيمهم .

### ٣ - ٤ - ٤

لقد خفي الجدل في هذا للمقطع ، وهو - الكمال ، وتوارى ، حتى إنه لا يدرك - ولا ندركه - إلا حين ننقل إلى المقطع التالي ، لنجد الحنساء تجمل بشكوى الدهر ، وتصرخ بإدائته ، وتنسى صخرأ وتبكيه ، فما بالها تصنع هذا وقد انسجم الوجود ، ويقع صخر وتناغم مع الجماعية الباقية ، وأصاب الخلود ؟ ما بالها تصنع هذا وقد عم الإيجاب أبيات المقطع جميعاً ، فهذلت أمواجه ، واستقرت أمواجه ، كأنه قد برى - من الجدل المحتوم ، ونجا من الازدواجية البوية الدهرية التي أسست كلفة القصيدة كله ، وطبعته بطابع التمدد وتكرر الرجوع ؟

لقد سلم صخر من التحولات والانتفاضات ، وصار قوة من قوى الهداية والإيجاب وصنع الحياة وصيانة الأحياء ، وتحول إلى ما يشبه البديا الكلى الثابت المطلق ، خالداً باقياً ، حياً لا يموت ، حاضراً لا يغيث ، كاملاً لا يعتريه سلب أو نقصان ، ولكن الجدل قد ختم ، فالدهر يغزو كل وجود ، والبدو ذو الرجوع لا يني يقبل لنا وجهه ، ويبدى نقائصه ، ويبدل أمواجه ، فاستمرت جدلياتها ، جدليتها الإيجاب والسلب ، الحضور والغياب ، الحياة والموت . . إلخ ، - استمرت إلى حين ، ثم كشفت عن نفسها كره أخرى ، فبدأ الدهر وليلو ، ولصخر كذلك ، وجودان ، وجود إيجاب في الظاهر ، وجود سلب في الباطن ، تبثى في صور تشكيلية عدة .

ولذلك نلاحظ أن إيجاب الجمل الاسمية التي اتبني عليها المقطع كله ، واتبنى عليها صخر على الدهر ، قد أصيب في خمس ( ١ ) منها ، وقعت جميعها في الأشرار الثوار من الأبيات - أصيب بالسلب الكامن في اختلال نسقها للمعهود ، حين أصابها ما فصل بين ركني كل منها ، أو وقع لها تقديم وتأخير ، صدى لانكسار نسق الوجود ، وتحولها واستلابه ، وانفراط عقد انتظامه ، بفعل الدهر الذي يعيث بالاركان ، ويهم كل بنيان ، ويفعل البؤس المير الذي لا يقر له قرار .

ويتغنى الدهر ، والسلب ، ووجه الموت من البؤس ، في الكلمات التي تحللت عن صخر وأحوت القول في نهايات أبيات هذا المقطع : ونحدر - عفار - نار مسجل - جرار - جبار - تلك الكلمات التي تصنف بأنها تكون في بيئها (دون أن يحدث ذلك بين سواها من كلمات نهايات الأبيات في أي مقطع آخر من مقاطع القصيدة) علاقات موحدة تجتمع في حقل دلالي واحد - في إطار ما أشرنا إليه من قبل من انفكاك عن السياقات اللفظية . ولقد رأينا من قبل ( في الفقرة السابقة ٣ - ٤ ) أن هذه الكلمات تحمل معنى إيجابياً ذكرناه ، ولكنها ، في

وبالسطر الثالث من البيت السابع عشر : وكأنه علم في رأسه ناره ، تكراراً رمزياً تصويرياً للسطر الأول منه : «وان صخرأ نلتهم الهداة به» ، يجعل معنى الانكسار والاعتداء بصخر علماً شاملاً مسروراً للطليل ، مطلقاً دائماً لا يضل للمهتدون . ثم ينتهج الباب بعد ذلك لتكون الأبيات الثلاثة التالية مباشرة ( ١٨ - ١٩ - ٢٠ ) تكراراً للأبيات الثلاثة السابقة عليها ( ١٥ - ١٦ - ١٧ ) ليحقق وجود صخر والقيم والجماعة ، معاً ، حل الدوام ، ولتأكد خلوده مع خلود الجماعة ، وخلود قيمها الباقية .

وما يزال وجود صخر يتحقق ويتأكد ، ويتكرر ويثبت ، حل الدوام ، في المشتقات التي يغلب ورواجها في مقاطعها ، فيخصص في اسم الفاعل للنقص والدالة المضاع إلى دناء ضمير الجماعة الباقية ، في قولنا ، فلا تنقص بؤرة ، فتتوالى الاعتداءات الصوتية وتتسليم وتتراد ، وقد فيها وجود صخر (الرائي) وفر .

ويقدم في الصفات المشبهة : صيد - جلد - جميل - كاسل - ويكتسب من ثيابها وثوبها ودولها .

ويتكرر وجوده ويستمر في صيغة المبالغة «ورج» التي جاءت فريدة وواحدة على وزن «فول» في مقابل إحدى وعشرين صيغة مبالغة من غير وزنها ، جاءت على وزن وفعل وفعلال . وكذلك جاءت جماعت «فول» - «ورج» بما فيها من تركيز وفعل لا يوجدان في «فعل وفعلال» ، لتتسبب وصف صخر بالورج ، بما هو فعل جرار داخل مستمر يندور حول التصرح وضبط النفس والبد ، وحجزها وكف عداوتها عن الآل القوم ، ويؤدور حول الجبل الباطني المعين نحر الإصلاح بينهم دائماً بالرحمة والتسامح والمغفر . أي أن «فول» - «ورج» إنما تندور حول كف فعل صخر ومنعته ، حل حين تندور صيغتنا «فعل وفعلال» حول انطلاق فعله وتصغيره (مع القوم ، ضد الدهر) بلا انقطاع .

ثم يقوم وجود صخر يلزماً متخذاً ، فاعلاً مستمراً في صيغ المبالغة (من وزن فعل وفعلال) التي شاعت في المقطع كله وضمرته ، فكان تبدلها اثنتي عشرة صيغة ( «نحار ، عفار ، مقدم ، مسجل ، جمال ، هباط ، شهاد ، جرار ، نحار ، ملجاء ، فكك ، جبار » ) ، وكلما يكون نصيب كل بيت من أبيات المقطع الستة صيغتان اثنتان بالمعدل والميزان . وفي كل هذه الصيغ يتأكد الوجود الفاعل للصخر

ومن المجهول أن هذا المقطع الرابع ( هو - الكمال ) الذي عمه الإيجاب في آياته الستة ، وأطرد فيه فعل صخر ، وتناكد خلاله سلطان إرادته ونفاذها وصبرها وانتصارها ، يفوق سائر مقاطع القصيدة كلها في عدد ما يجريه من هذه العناصر الصوتية الثلاثة . فعل حين بلغ مجموعها في إحدى وخمسين ( ٢١ راء - ١٩ تصغيراً - ١١ تكريراً صوتياً ) ، لا يعمل مقطع آخر عدداً يبلغ قدر هذا العدد الأقصى سوى المقطع الثامن الذي يجريه بمجرى خمسين أيضاً ، ولكن آياته ثمانية ، فضلاً ما أنه ينص بالصراعات والجدليات المختلفة المتعددة التي يتشلق معها وجود تلك العناصر الصوتية المختلفة ، بعكس الحال في المقطع الرابع الذي عمه الإيجاب والسلام ، ويرغم ذلك خص تلك الأصوات المتكررة المقلية ، تقلب رسومه البو والدر ، وتكرارها . وهكذا سدى الدهر وتيرة ، مفاجيء وغريب .

وبذلك اجتمعت على صخر ، في هذه الأصوات ، كل الأحوال وكل التقلبات ، يرغم جلده وصلاته ، وتعاوته كل الأطوار برغم ثباته وقوته ؛ فلم يصب وجوده - وهو الكمال - من العجز والضعف ، ولم تسلم إرادته - وهو الغالب - من التنازل وضعفاً والانسلاخ قهراً . وكأنما تقول لنا الراء ، كما يقول لنا التضعيف وتظيره ، بما فيها جميعاً من تردد وتكرار ، واهتزاز وعدم استقرار : وإن الكمال لا يخلو من المجاهدة والمعاناة ، ولا يخلو من الصراع والتمزق والألام ، وكأنها تقول لنا أيضاً : وتب هو الكمال ! .

وهكذا يشخص البو والدر ويعلن في الراء والتضعيف وتظيره التكرير ، تتوالى فيها وجوهها كما تتوالى أصواتها وذبذباتها وتردداتها ، فتدور أحوال الوجود وأطواره ، وإن خفيت تحت أستار الغرار والإيجاب ، وتترافد ، وإن استمرت تحت سمات الثبات الظاهرة .

وفي نهاية المطاف لحظت تلك السلب الملائس للتوازن الصوتي الموسيقى الذي يوحى بأطرد فعل صخر في البيتين التاسع عشر والعشرين ، حيث ينكسر هذا التوازن ، ويعطى إيقاعه في هاتين البيتين ، ويتراخى ويغتر مع قولها : وللعيش جزاء ، وقولها : وللعلم جبار ، ثم ينتهي في البيتين بذبذبات الراء التي تقترض - في إطار هذه القصيدة - حقائق التردد بين احتمالات الوجود وجوهره ، وتشير دائماً إلى وقوع الإنسان فريسة لقوانين الحياة والموت والدر والبو ، الذي يبدى دائماً وجهاً تلو الوجه ، ويغير وجهاً غير الوجه .

وهكذا يستطاع البو كل ظواهر التعبير ، ويركض بينها ، ليطبعها بطابعه للزوج الذي يتبع للدر أن يستبد بكل وجود وإن توارى ، ويتسلط على كل مصير وإن خفي ، ويحطم أنوف الأحياء وإن علت ، ويميت بذراتها وإن أبث . وكأنما يقول البو - والدر - للجنساء : ولا يفرئك متى وجه ، وتقب عتك وجوه ! .

ومن هنا كان ذلك البروز المبالغ للدر الذي يفجؤنا بظهوره قهراً طائفاً مسطلاً في المقطع الثال الذي اختصت به الحنساء :

٣ - ٥ .

المقطع الحاسم .

وهي - الساهرة .

٢١ - فسقلت أماً رأيت السهر ليس له

صمات وحده يسدى وسمار

الوقت ذاته ، تجعل - كذلك - معنى آخر سلباً ينحصر تحت كل ما يمكن أن توحى به هذه الكلمات من أوصاف لصخر تدور حول معاني الإفناء والإهلاك ، والقهر والفتك ؛ وكأنما هي كلمات يسرى بها السلب في فعل صخر ووجوده ، وتشرب من خلالها فعل الدهر للدر الحفي . ليس ذلك فحسب ، بل إن كلمتي «نحار» و«عطر» تبدوان كأنهما تحملان بسوجه ظاهراً ، وبين ، ضد وجوده والناقصة الحنساء المجهول ، وتعبيران عن نوع آخر من أشكال الصراع الضمني الباطني الحفي بين المرثى والثرائية ؛ بين صخر والسيرة ، والحنساء والمجهول .

وهل حين نجد الراء ، والتضعيف ، وتكرير الصوت بلا إدغام (مع وجود صوت فاصل ، أو أصوات علوية أو معدودة أحياناً) طواهر صوتية ذات وظائف متشابهة متساوية ، قد سيطرت على القصيدة بأسرها ، وتحقت خلال مقاطعها وأبياتها بنسب ذات تولزانت وعلاجات محددة وثابتة ( انظر الجدول الوارد في فقرة ٣ - ٦ - ١ ) ، نجدنا قد بسطت سلطانها الراعب على هذا المقطع على وجه الخصوص ، ولعبت فيه دوراً متاهضاً لدلالات الإيجابية الظاهرة ، ومتناقضاً لوجود صخر وأطرد فعله وضداد لروحته للثالة وراء هذه الفعال ، ومقاوماً لسريانها ونفاذها .

إن صوت الراء قد هيمن على القصيدة كلها ، وتغلغل متكرراً بين ثناياها ، في قائلتها وغير قائلتها ، ليرد مائة وثلاثين مرة ، وليكون مكملاً خفياً للدر والبو والصخر ، ومرصداً دائم التنجبل ، في الوقت نفسه ، يعطى القصيدة بطابعه البوي الدهري التلقب بما فيه من تذبذب وتردد ، وتكرار ومراسلة وحركة ، وسهد واهتزاز ومشفة . وكذلك انتشر التضعيف مسانداً للراء ، حاصلاً طابعه التكراري المائل لطابعها ، ليرد خلال القصيدة ثمان وسبعين مرة ، وليقوم باليدور نفسه . ثم نجد بعضاً وعشرين حالة من حالات التكرير الصوتي ، تتابع فيها الأصوات ذاتها ، وتكرر وتردد ، لتكون نظائر مشابهة لما في الراء والتضعيف من تكرار وترداد . (سوف يتناول حساب حالات التكرير الصوتي بتفاوت وجهات النظر إليه ، ويغاوت تقدير هذه الوجاهات للمدى الصوتي الفاصل بين صوتي التكرير) .

وتتأزر تلك الظواهر الثلاث ، التي يجمع بينها جامع واحد هو ذلك التكرار الصوتي ، لكي تزدى دلالات واحدة تتسرى إلى جهتين دلاليتين ، جهة للإيجاب ، وجهة للسلب . ففي جهة الإيجاب تكون دالة للمجاهدة والقدرة على الفعل ، والمجاهزة ، وتكرار الأحوال والقدرة على صنعها والانتقال بينها ، وما إلى ذلك مما يتوافق مع قدرة صخر - الإنسان المطلقة وأطرد فعله وتكراره وسيلته وسلطانه . وفي جهة السلب تكون دالة للاهتزاز والاضطراب ، والتردد والتذبذب ، والعلو والسقوط ، والارتفاع ثم الهبوط قهراً وقسراً واضطراباً ، وما إلى ذلك مما يتوافق مع تقلبات البو ، وضربات الدهر وانتصاراته ، وهزيمة صخر - الإنسان ، وانكسار فعله ، واستلاب إرادته ووجوده . أي أن الراء والتضعيف وشبيهه ، جميعاً ، قد تكون دالة القدرة وإثبات الفعل ، كما قد تكون دالة الامتناع عن إتيانه ، ودالة الضعف والعجز والتلعجج بين الأحوال وتكرارها تكراراً قهراً بلا إرادة مبرمة ، أو ترجع حكمه مذهباً ومقصود . (انظر تحليل البيتين ٢٤ ، ٣٤ والمقارنة بينهما) .

- ٢٢ - لقد نصي ابن ميثك في أخلاقه  
كانت ترجم عنه قبل أخبار  
٢٣ - فبت ساهرة لتنجم لوقبه  
حتى أتى دون غور النجم استار

٣ - ١٠ - ١٩

ولعلنا رأيت الدهر ليس له  
معايب وحده يسدى ونسار

إن «القاء» العاطفة التي انفتحت هذا المقطع هي دالة الفجوة الواضحة بين المقطعين ، ودالة الوصل الخفي بينها ، في الوقت ذاته . وهي التي كشفت ، كذلك ، عن ذلك الدور السلس الذي لعبه الدهر بنسبه الخفي الباطني لضاد لوجود صخر في المقطع السابق ، والذي مهد لودته (أي الدهر) ، وظهوره للناحية مرة أخرى في هذا المقطع الخامس ؛ ليقول لنا إن كل ما جاهدت من أجله اللغة والقصيدة والحناء ، لكي يتناغم صخر مع الوجود وفي الوجود ، ولكي يعود إلى الجماعة ليقبى ويدوم ، لم يكتمل ولم يتواصل بنيته ، ولم يتحقق خالصاً مبرأ من الشوائب والموافق ، وما يزال يحمل من آثار الشك والاضطراب وغموض المأل ، مثلاً حل من ملايح التأكد واليقين ، والنيات وطيب المصير .

وهكذا لاحق الدهر جهاد الحنساء مرة أخرى ، وحاصرهما وجه الموت من البر ، فصار كل ما صنعت ، من أجل خلود صخر ، مهدداً بالزوال والضرورة إلى العدم ؛ بسبب ما بدأ من الدهر الذي لا يمينا بوجوده ولا بوجود صخر ، ولا يدعمها ولا يساندها ؛ ذلك لأنه كائن لا يعرضي ، ولا يستجيب للطمح أو عتاب ؛ «رأيت الدهر ليس له معايب ، وحده ، يسدى ونسار» .

إن قولها «وليس له معايب» لا يفهم ، لحسب ، من جهة أنه نفى لوجود من يعاتب الدهر ويحاسبه ، وإنما هو يلهم ، فوق ذلك — إلى جهتين مترادفتين ؛ مؤدى الأولى أن الدهر لا يخضع لأي عتاب ، ولا يستجيب لمرأه أو يستمع لنداء ؛ ومؤدى الثانية أنه نوع من الإدانة الباكية ، تصرخ بها الحنساء في وجه ذلك الكائن الجامد القاسي .

ثم تملو نغمة الإدانة للدهر حين تصفه الحنساء بأنه صانع المتناقضات وصاحبها المتفرد ، في قولها «وحده يسدى ونسار» بما يحمله من مفارقة التباين بين «يسدى ونسار» التي تجعله كائناً جباراً طاعياً يبحث بمصائر بني الإنسان ؛ يلهم بهم من جهة إلى جهة ، ويترول بهم من وجه إلى وجه ؛ يملو بهم ثم يبط ، يحفظ ثم يضيح ، يملو ثم يغر ، ينشاقض بين أحوالهم وأطوارهم بلا عبه بهم أو ميالة ؛ لأنه «وحده» ؛ أي متفرد مستبد ، سادر في جبروته ذي التي والعلف ، ينسج بها وجود الأحياء كما يشاء ويتنقض ، فهو «وحده» ذو النفس والإمرار والإبرام ؛ «وحده يسدى ونسار» .

ولكن الدهر لا يكتفي بنسج الوجود والحياة فحسب ، بل إنه — برغم إرادة الحنساء — ينسج هذه القصيدة كذلك ؛ ومن هنا كان السر في وصف الحنساء له بأنه «وحده يسدى ونسار» مع بداية هذا المقطع على وجه الخصوص ، هذا فضلاً عن اقتضائه بحرف «النداء» ؛ فلقد نسجت في المقطع السابق نسجاً ، ونسج لها الدهر — في خفاء — نسجاً

آخر ؛ فانصرفت والقاه كما انصرفت قولتها ويسدى ونسار؛ لن الكشف عن تلك الصراعات التي تدور بين الدهر والحنساء في ساحة إبداع القصيدة ، فضلاً عن تلك التي تدور بينها في ساحة الحياة . (راجع فقرة ٢ - ٥) .

ويستمر نسج الدهر لذلك الصراع الشرى الكامن في ويسدى ونسار ، يصور مختلفه متلاحقة ؛ فتندفع الأمال ، صناع الدهر والزمان والأنبياء ، وتتابع وتتكايف في هذا البيت الفريد الذي حوى منها أربعا ، على نحو لم يصنعه أي بيت آخر ، أول ما يصنعه الدهر ، في سواه من أبيات القصيدة بأسرها . . . ثم تتعاقب الأمال في البيتين التاليين ليبلغ مجموعها في أبيات هذا المقطع القصير (رضي الأبيات الثلاثة) عشرة أمال يتجلى فيها ذلك الصراع بين الدهر والإنسان — الحنساء في داخل القصيدة وخارجها على حد سواء .

ولقد انصهر الدهر في هذه اللحظة ؛ إذ تكررت الأمال وتوالدت من بطن زمانيته الدهر وحده وبجوانه ، لينسج بها الوجود وأرجاءه التبريمعاً ؛ فطغت الجمل الفعلية ، وانتفتحت الجمل الاسمية ، بل إن ما أطل برأسه من الجمل الاسمية لم ينسج من الزمانية الدهرية التي انصقت به حين دهمته الأمال الناسخة الماضية (١) ؛ فما أفلت منه واحدة ؛ وليس له معايب (بيت ٢١) ، وكانت ترجم عنه قبل أخبار (بيت ٢٢) ، و«لبت ساهرة» (بيت ٢٣) ، وما أفلت بيت من أبيات هذا المقطع من شهود هذه الجملية (بين الاسمية والفعلية) التي تبت صور الضرورة والتحول وأثارها .

ويتعدد الفعل الماضي ، سيف الدهر ، سبع مرات ، لفتتبه الوجود ويسمه دائماً بالسلب والنقص ، وتبته الأبيات فلا يدع لغيره فيها سلطاناً ؛ فقلت ، . . . ، لقد نمتي . . . ، ورأيت الدهر ليس له معايب ، وكانت ترجم عنه قبل أخبار ، «لبت ساهرة» ، وأى دون غور النجم استار .

ولقد بلغ عدد الأمال في مقاطع الحنساء اثنين وثلاثين فعلاً توزعت على خمسة عشر بيتاً ، وبلغ عددها في مقاطع صخر ثلاثة وعشرين فعلاً توزعت على واحد وعشرين بيتاً ؛ فيكون متوسط نصيب البيت في مقاطع الحنساء فعلان اثنين ، ومتوسط نصيب البيت في مقاطع صخر فعلاً واحداً . وتكاد تطرد هذه النسبة أيضاً بين مقاطعها ، في متابعتها السليبي في القصيدة (دون تأثير تفاوت عدد الأبيات فيها) على طول الذي لمدت من المقطع الأول إلى المقطع السادس ؛ ففي المقطع الأول (هي) اثنا عشر فعلاً وفي المقطع الثاني (هو) خمسة أمال (٢ : ١) ، وفي المقطع الثالث (هي) سبعة أمال (٣ : ١) وفي المقطع الرابع (هو) أربعة أمال (٤ : ٢) ، وفي المقطع الخامس (هي) عشرة أمال ، وفي المقطع السادس (هو) خمسة أمال (٥ : ١) ، أما المقطع السابع (هي) فقد تضمن ثلاثة أمال ، على حين تضمن المقطع الثامن (هو) — الذي تتجاذل فيه قوى القصيدة جيماً — تسعة أمال (٦ : ١) .

● يلاحظ أننا في كل رصد للأمال ، لم نسط الأمال الناقصة . وهذا من الأمور التي تعد من موانع الخلاف . ولكتنا اخترنا ذلك على أساس أن كل نص يصنع ندوة الحساس ، التي تنبئ عليه علاقة الحنساء بالدهر ، وقواته الحاسية . نلاحظ فضلاً عن ذلك وجود ثلاثة أسماء تحمل صيغتها بسبع الأمال وهي : المصدران التاليان «تجان» و«تجار» ، وصيغة اسم التفضيل «أرجاء»

٣ : فينكسر التناسب كما هو حكم العامة بين هذين القطعين ، واختساء ، وجموع أبيات صخر قائم على الدوام كما نلاحظ في كل ولكن توازن التناسب العام بين توزع الظواهر في مجموع أبيات حين .

نسب توزيع الأفعال بين مقاطع صخر واختساء

مسئل	مقاطع صخر	عدد الأفعال	مقاطع اختساء	عدد الأفعال	النسبة
١	هو - السبق	٥	هي - العبرى	١٢	٢ : ١
٢	هو - الكامل	٤	هي - المجلول	٧	٢ : ١
٣	هو - لا يمشى لريبة	٥	هي - الساعرة	١٠	٢ : ١
٤	هو - ضخم اللحية	٩	هي - ما ليشها لوطر	٣	١ : ٣
المجموع		٢٣	المجموع	٣٢	—
المتوسط الحسابي لتصيب البيت		١	المتوسط الحسابي لتصيب البيت	٢	٢ : ١
الواحد لدى صخر			الواحد لدى اختساء		

تسمة أبيات ، غير أن البيت الحادي والعشرين ، الذي نحن بصدد في هذه الفقرة (٣ - ٥ - ١) ، يفارقها جميعاً ، ويستقل بمفرده .

لما المجموعة الأولى فقد خلت أبياتها من الأفعال ، حل حين تضمن كل بيت من أبيات المجموعة الثانية فعلاً واحداً ، وتضمن كل بيت من أبيات المجموعة الثالثة فعلين اثنين ، وأخيراً نجد أن كل بيت

من أبيات المجموعة الرابعة قد تضمن ثلاثة أفعال ؛ ثم يقف البيت الحادي والعشرون وحيداً مستقلاً متضمناً أربعة أفعال ؛ ليعلن عن ذروة من ذرى السيطرة الدهرية الزمانية ، في موقع بارز من مواقع التحولات التي تمرى بنية القصيدة ، ومسارات دلالاتها وتفاعلاتها .

وحين نرى الآن هذا التناسب الخاص بتوزع الأفعال بين أبيات كل منها (فعل لكل بيت من أبيات صخر ، وفعلان لكل بيت من أبيات اختساء ، مع اطراد النسبة نفسها بين معظم مقاطعها) نرى الأخت اختساء ونسجمها ، نقول لنا ، إذ نقول لأخيها : لا قد جرى عل من الدهر والزمان ضعف ما جرى عليك منها ؛ ولقد لا يستنى أطوارها وأحوالها ونوازلها وأصابتني بأكثر مما أصابتك ؛ .

ولكن نسج الدهر ، وإبداع الاختساء ، كليهما على حد سواء ، لا تنفص عجلاتها ، ولا تنصد دلالاتها ؛ فأبيات القصيدة الستة والثلاثون تنقسم ، من حيث عدد ما تتضمنه من أفعال ، إلى أربع مجموعات متساوية تقريباً ، فالمتوسط الحسابي مقرباً في كل مجموعة منها

توزيع الأفعال على أبيات القصيدة بصيغة عامة

عدد	مسئل	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	المجموع	المتوسط الحسابي
١	أبيات تخلو من الأفعال	٦	١٠	١٨	١٩	٢٠	٢٦	٣٠	٣١	٣٣	—	٩	٩
٢	أبيات في كل منها فعل واحد	٨	٩	١١	١٤	١٥	٢٨	٢٨	٣٢	٣٣	٣٥	١٠	٩
٣	أبيات في كل منها فعلان اثنان	١	٢	٣	١٣	١٦	٢٥	٢٧	—	٢٧	—	٩	٩
٤	أبيات في كل منها ثلاثة أفعال	٤	٥	٧	١٧	٢٢	٢٣	٢٤	٣٤	٣٦	—	٩	٩
٥	بيت واحد فيه أربعة أفعال	٢١											

ومفعال ، وصيغة واحدة من وزن فويل ) يتكرر فيها الفعل على مدى الزمان ويتصل ، دون توقف أو انقضاء أو انقطاع . فكأنما توازن عدد كل منها ويتسار (تقريباً) مع الآخر ، لتقام اختساء بصيغ المبالغة وما تحمله من حوام وتكرار واستمرار ، كل ما في الأفعال من زوال وانقضاء ، فتصون صخرًا وتبقيه ، وتبه الثبات والدوام ، وتحميه من أطوار الزمان وتقلباته .

عل أن هناك طرفاً آخر من أشكال التوازن الخفي ، والتناسب العميق ، يحنس كذلك بالأفعال في هذه القصيدة ، نذكره الآن وإن يكن متعلقاً بمقاطع صخر . فلقد بلغ عدد الأفعال في مقاطع صخر ثلاثة وعشرين فعلاً ، يجري فيها الزمان بحدوثه وانقضائه وجزئيته وانقطاعه ؛ وفي الوقت نفسه بلغ عدد صيغ المبالغة ، في المقاطع ذاتها ، اثنين وعشرين صيغة كذلك (٢١ صيغة من وزن فمأل

جداول الصفات المشبهة وصيغ المبالغة  
١ - التي وردت في مقاطع صخر

عدد	الصفة المشبهة باسم الفاعل	صيغ المبالغة		
		فعل	مفعل	فعل
١	صلب	نصار	مهصار	ورع
٢	جرى	وهاب	مقدام	
٣	سيد	وراد	مصار	
٤	جلد	نصار	ملجاء	
٥	جميل	مصار	مهمار	
٦	كفل	حمل	ميسار	
٧	كرم	هباط	مفسوار	
٨	جهم	شهاد		
٩	ميمون	جرار		
١٠	فخم	نصار		
١١	كرم	لكك		
١٢	جلد	جبار		
١٣	طلق	نصار		
١٤	فخم	أمار		
المجموع الفرعي		١٤	٧	١
المجموع الفرعي		١٤	٢٢	
المجموع الكلي		٣٦		

٢ - التي وردت في مقاطع الحناء

فصار	فصار
نصار	مقتار

الوحيد الذي آل للدهر في القصيدة كلها ، والذي كأنما قد جاءه (ولنذكر  
تجاذبه مع نيار) لكي يستلب الدهر إيجاب الفعل «يسودكم» ، وينسج  
لنفسه سيادة للأمر وقيادة ، على غير ما كان ينسج صخر ويسود  
ويقود .

ولسوف يسود الدهر ويقود ، حين يسوق القصيدة بنسجه المحكم  
المحيط إلى ذلك الفعل الحظير : « نعي ! » :

٣ - ٥ - ٢

ولقد نعى ابن نبيك لي أبا ثقة  
كانت ترجم عنه قبل أخبار

ومع الفعل «نعي» الذي يحمل للإنسان الشؤم والموت ، والمزمنة  
والخالدان ، يعود الفعل الماضي «كان» إلى الظهور : وكانت ترجم عنه  
قبل أخبار ، وتصحيه «قل» لتسانده وتدعمه ، في سياق ينفي عن  
الماضي الانتفاء والنقص ، والانقطاع والسلب .

وكما انتزع الدهر من قبل صيغة مبالغة واحدة هي «فصار» ، في  
مقطع الحناء الأول وهي «المرى» (بيت ٥) ، انطلق بها في أرجاء  
القصيدة يبحث بالكائنات والحقائق ، يترقب ويكشفها ، ويتأقش بين  
أحوالها ، يفوز الآن - في مقطع الحناء الثاني وهي «الساهرة»  
(بيت ٢١) - بصيغة مبالغة ثانية : «نيار» ، يحكم بها (مع الفصل  
بسنن) سيطرته على البيت والمقطع والقصيدة والحياة جميعاً ، ويتغلغل  
في ثناياها ، ويدخلها ليبحث ويهدم ، ويشير ويبدل ، ويجور على  
الدوام دون توقف أو رحمة ، أو مبالاة بلوم أو عتاب .

ومن هنا نجد أن صيغة المبالغة «نيار» ، بما تحمله من تكرار  
واستمرار كامنين في دلالتها وبنيتها ، تتراقص مع الفعل المضارع  
«يسنن» وتتفاعل معه ، لتكشف به في هزيمة الزمان وأمداده ، ويطن  
المستقبل وغيوبه ، فيقدم للدهر نسجه لمصائر الحياة والأحياء ،  
ولستويات القصيدة وأبنيتها ، وتتأقشها ومفارقاتها .

وإذا تذكرنا الفعل «يسودكم» ، المضارع الوحيد - حتى هذه  
اللحظة - الذي لاذ به صخر ذات مرة (منذ بداية أول مقاطعه - بيت  
٧) ، فإننا لنلاحظ تجانسه وتتأقشه مع الفعل «يسنن» ، المضارع

تجليات الوجود الخاص لصخر في قومه ، كما تضم الوجود الجمعي لقومه فيه ، وجوده الخنفساء في كليها ، فضلاً عن وجودها ممّا في وجود الخنفساء ذاته . ومن هنا كانت المفارقة بين الأخير ، ونصّ : هي المفارقة بين حياة صخر والقوم والخنفساء جميعاً ووجودهم واستمرار ذكرهم ، من جهة ، والتهديد الذي تتعرض له هذه الحيات من قوى الدهر ولزوت والعلم وتوقف الفكر وانقطاعه ، من جهة أخرى .

ولذلك يساق الفعل «نمى» إلى البلاء الضمير المساند على الخنفساء ، في الجار والمجرور : «فلى» المتعلق بهذا الفعل ، كما يساق ضمناً إلى الضمير المعاند على الجماعة ، الذي حلف حين بنى الفعل «ترجم» للمجهول ، إذ إن الجماعة هي التي كانت «ترجم» الأخير ؛ ومن ثم فقد كان النص مسوقاً إلى الجماعة في قولها : «وكانت ترجم عنه قبل أخبار» ، كما كان مسوقاً إلى الخنفساء في قولها «فلى» ، على حد سواء .

وتتوارد تناقضات هذا البيت الخزين ، وتتوالى تقابلاته ومفارقاته ، دون أن تقف عند حد . فعل حين تتجمع الخنفساء وصخر والقوم في جهة ، يقف ابن عتيك وحيداً فريداً في جهة أخرى . ويأتى فعله المشؤم «نمى» مبنياً للعلوم ، يذكر اسم فاعله ، الذي هو ابن عتيك ، في صورة مضاف ومضاف إليه . وفي مقابل ذلك ، لا يذكر صريحاً ، اسم صخر الذي وقع عليه فعل النص ، ويأتى المفعول الجليل عنه وأخا لفته في صورة مضاف ومضاف إليه أيضاً ، يستندان معاً معان الثبات واليقين ، التي تتول إلى التحقق والحضور والمنعة والدوام . وكذلك لا يسعى فاعل «ترجم» الذي بنى للمجهول ، ثلاثياً للذكر الصريح لقوم صخر الذين كانوا يترجمون عنه الأخير . وبذلك كله تلقى القاصبة بابن عتيك صريحاً مستمداً وحيداً — من هذا المقام ، مقام النص — في وجه الدهر ، بلقاء منفرداً بلا نصير . وذلك «لهلكه» ويجري عليه حوادثه .

وتقف كلمة «ابن» التي تخص الإنسان بواحد (أب) ضميّة نحيلة قصيرة صوتياً («بَن») في مقابل كلمة «أخاه» التي تضم الإنسان إلى «كثيرين» يؤونه ويحمونه . وبذلك أيضاً تعود القاصبة إلى إلقاء هذا الابن في وحدة فائلة مهلكة ، لأنه قد جاء بالنص : «أى بالخبر الواحد الوحيد» ، في الوقت الذي كان يأتي فيه عامة الآخرين بالأخبار الكثيرة المتواليات المتصلة المستمرة ؛ ولذلك بنى الفعل «ترجم» للمجهول ، قصار بما فيه من تضييف ، وما يحمله من قيم صوتية أخرى ، موحياً بالتمدد والضخامة والكثرة والامتلاء والتكرار والاستمرار ، ليرمي إلى ما كان يمكن في الأخبار ، حين كانت تقال ، من تكاثر لقوى الخلق التي كانت تصنع وجود صخر ، وتصغره في حياة قومه ، وتنسجه في نسج وجودهم ؛ ومن ثم يصبح هذا الفعل («ترجم») قوة منظرية ومقابلة ، ممّا ، لفعل الدهر المقاطع الحاد ، القصير المتتور صوتياً «فتم» ، الذي تولّد من فعل الدهر الأكبر «يسلى ونيار» الذي جاء — في الحقيقة لكي يصل ضد وجود صخر وأخته وقومه ، وضد سيطرة أخباره ، ويتابع نسجها ، ومن ثم ضد وجودهم جميعاً ، وضد أطراد مسيرة حياتهم الكائنة في الفعل «ترجم» .

لقد كان ابن عتيك شؤم الدهر وأخته ، وداعيه البائس الذي فتح للدهر بدياته الخفيف كل الأبواب لكي ينسج (أو يسلى وينير) حل غير نسج صخر والخنفساء والقوم والأخبار ؛ ولذلك استحق أن يذكر اسمه

ومن داخل مقارعة التقابل بين «يسلى ونيار» وتفاعلهما ، تولد تلك النازلة الكاسنة في المقارعة الأخرى التي تجلدها بين «نمى» و«ترجم» . . . أخبار» ، إذ تبرز الأولى (إذا كان النص هو الأخير الأخير) سلسلة توارد الثابتة ، وتقطعها وتوقف مسيرتها ، بعد إذ كانت «ترجم» عن صخر أخبار وأخبار ، أي بعد إذ كانت تتوالى وتتداخل وتكثر وتتزامن ، تتناولها الأنسة والعقول والأجيال والظنون ، في حركة متشعبة موازية هائلة ، تتوافق مع ما في «ترجم» من حركة وتداخل وتضمين وذنبية واهتزاز وضجيج ، يتحدث فيها الرواة الناقلون ، ويترقب المستمعون المتلقون ، ويتناجون — دون توقف أو ملل — بالأحلام والأمال ، والحوادث والوقائع ، والخواف والوسوس ، ويأنسون بالأحداث والأنباء والأخبار ، ويكرتون إليها ويطمنون ، معها جاءت به وحملته ما يمر أو لا يمر ؛ فأخبار صخر غاية في حد ذاتها ؛ لأنها نظير وجوده وحضوره ، ونظير حياته بينهم وحياته وقبائمه لهم ، كما أنها نظير وجودهم الجماعي المتمثل في تلك العلاقة الوجودية الأصلية بين كل قوم وأقدمهم ومرشدهم . ولقد كانت الأخبار نسباً لكل صوره هذه العلاقة ، ولحققتها الكثيرة التي تدعم الحياة ، وتناهض نسج الدهر وتنقضه .

وعلى أساس من هذه العلاقة قامت سيطرة الأخبار عن صخر ، واختص بها ؛ فليست الأخبار تنسج من أجل كل إنسان ، وإنما هي تختص بالأخبار . ومدار الخبر من الرجال إنما يكون مع اللغة التي يملكها ، والتي تضمها فيه جماعته ، ولذلك كان صخر «أخافته» ؛ أي أنه كان يملك وجوداً متميزاً في داخل الجماعة ؛ بإطهم وأخاه (فوق أخوته للخنفساء) ، ويستمر فيهم راسخاً ثابتاً ؛ يعولون عليه ، ويكرتون إلى ، ويأمنونه ؛ وعمل شقة ، موجودة مستلزمة على اللوام ملأها وملجأ ، حكماً وميزاناً ، قليلاً ومتراراً ومرشداً . . . للمهتدين .

وبذلك يكاد صخر — بما امتلته من اللغة وما به قومه منها — أن يكون تمجيداً لما استقرت عليه حياتهم ، وما اطمانوا إليه من نظمها وسننها الموهوبة الثابتة ؛ فتتحقق فيه جميعها وتستمر ؛ يعيشها ويمارسها بفضيلتها ، ويعيشونها ويمارسونها بفضله ، حل وجهه سواء . وهذه هي ثمار الثقة ، وثمار الأخوة ، بين كل قائل وجماعته .

وهكذا يكتمل بناء شخصية صخر ، من خلال علاقة لغوية جديدة ، تمتد من منبعه الأصل القديم ، في داخل الذات : «صلى . . . جلده» ، إلى مصبه النهائي الجديد ، خارج الذات ، في داخل الجماعة : «أخاه» ثقة .

وما فتتأ هذه الثقة تتسلى وتوسع ، كلما تسابت أخبار صخر واستوت ، فيكتسب معها حقائقه الثابتة ، وتتحدد جوانب ماهيته التي ترادفت وتكررت من خلال هذه الأخبار ؛ فتتأسس شخصيته القائمة ، وتكرس سماتها التي تشكلت تشكيلاً مركزياً ، يجمع بين «فرادته» صخر الذي تفرد بالأخبار واختص بها ، و«كليه» قيم جماعته التي تمثّلها فيه ، وتصورتها متمسكة في شخصه .

ولكن الدهر قد جاء ليهز ذلك البنيان بأسره ، ويعرضه للاتكاس والالتباس ، بفعل هذه الكلمة الخطيرة : «نمى !» ، التي تجرى نقائص الدهر وقوانينه وسننه الكاسنة في «يسلى ونيار» ، فتهدد الوجود الإنساني بآهمه ، حين تقطع سلسلة «الأخبار» التي تضم في داخلها

ها هنا ، ليقترن بالشؤم والموث والنعى والدهر ، ويجوزى بتركه وحيداً طريداً ، كأنما قد صار هو وحده «ابن الدهر» وضحته أيضاً ، وفريقه غير المحبوب في الوقت نفسه .

### ٣ - ٥ - ٣

**ولبت ساهرة لتنجيم أرقبه  
حتى أتى دون غور النجم أستره**

وحين تنقطع سلسلة الأخبار ، ويحل عليها الصمت والغموض ، وتراكم أستر الشك والمجهول ، لا يقع الإنسان ولا يستكين ، بل يسعى جاعداً من أجل خير ما ، يتواصل به مع الحياة ، ويتواصل فيه الحياة ، ومن هنا تنجيه اختساره إلى النجوم ، المصدر الكوني السماوي للأبناء ، ويحل مصائر الحياة والأحياء ، تسألنا أن ثباتها بخير تستطلع فيه وجود صخر ، وتستلج مصيره .

فتبت في موقف من مواقف الحيرة والذهول ، والترقب والتوجس ، والانتظار للضيء المضي : «فتبت ساهرة للنجم أرقبه» . ويصير حالها ، حال الترقب ، الكامن في الفعل المضارع «أرقبه» ، محاصراً بزمين ماضٍ : « فتبت ... (حتى) أتى » ، يفضيان عليه بالانقضاض والانقطاع دون جدوى أو فناء ، كذا تقضى قرائن القصيدة التي تحمل الماضي من دوال غلبة السلب وظلمة الدهر . ولذلك يغور النجم وتواريه الظلمة وأتى دون غور النجم استاراً ، فيتصير الظلام والمجهول وانقطاع الذكر ، ودوام الاحتجاب . ولذلك توالى مفارقات البرق في التقاضيات ، وتشتبهت أسرارها مقبلاً مديراً : حياً ميتاً ، موجوداً غائياً ، ظاهرأ بازهاً ميتاً مطلقاً !

فماذا يكون سبيل النجاة ؟

لا يبقى أمام الاختسار سوى العودة إلى هوال الأرض والجماحة والقيم ، تمضيها في اللغة والذكرات والكلمات ، فينبض فيها وجود صخر ويعدو . (انظر المقطع التالي) .

### ٣ - ٥ - ٤

بدأ المقطع الخامس «وهي - الساهرة» باللفظ العاطفة ، والفعل «ولقت» ؛ ليشير بما إلى أن هذا المقطع هو الجواب الذي تواجه به الاختسار تغليات الدهر وعضواته ، وترد به على نسجه السلي الذي احتجب وجود صخر بخفاض في المقطع الرابع «وهو - الكامل» .

كيف تحقق ذلك الرد ؟

لقد تحقق بعضه فيما ألمحت إليه اختساره من إدانة للدهر في قوما : «رايت الدهر ليس له معاتب ، وحده يسدى ويذير» ، (راجع فقرة ٣ - ٥ - ١) .

ولكن ليس هذا كل ما في الأمر .

فلمجد جاء المقطع الخامس قائماً على البنية للضربية التثالية : «ولقت ... لقد نعى ... فتبت ...» (أبيات ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ على التوالي) . وكان مقول القول «لقد نعى ابن عتيك في عاقلة» هو مركز الثقل في هذه البنية ، ومن ثم كان وصفها صخرأ بأنه أخوتقة هو محور هذا القول الذي ترد به على الدهر . (ومن هذا المحور أيضاً سوف تواصل الاختسار البحث عن اللغة حين تنفتح منه المركز

الدلال للمقطع التالي السادس ، «وهو - لا يمشى لرية» . (راجع فيها بعد فقرة ٣ - ٦ - ١) .

فما مغزى ذلك الموصف لصخر بأنه أخوتقة ؟ وما دوره في الرد على الدهر ؟

ملزالت الاختسار منذ وقعت في مأزق المقطع الثالث «هي - العجول» ، تبحث عن مظاهر الثقة واليقين ، بعد إذ عمّ الشك والتمزق والاضطراب كل حقائق الحياة والوجود بفعل الدهر في الأطوار والإحالة والإمرار ، فأخذت تسعى إلى تكريس عوامل التحقق والثبات والإيجاب ، وصور التأكيد والتكرار والاستمرار ، وإشاعتها في المقطع الرابع كله . ولكن الدهر نسج لها نسجاً أخسر أضلاع الثقة واليقين ، وداعل الحقائق بسلبه وتقضه . وما هي ذى الآن ، في المقطع الخامس «هي - الساهرة» ، تعاود البحث عن الثقة واليقين والقرار والملاذ ؛ فتجدها متجمعة في صخر بوصفه «أخاتقة» ؛ ثقة تضم كل هذه المعاني وتحققها .

وعلى حين كانت أظهر تحليلات وجود صخر مجاوزته لتقلبات الدهر وتتفاضله ، ووقوفه في وجهه بفضل ما امتلكه من صفات الصلابة والجلد والكمال ، جاء الدهر بالفضل «نعي» ، لكي يتنازع صخرأ في صفاته ووجوده ويتزعمها منه ويبدعها . وما هنا تردّ الاختسار على الدهر ، وتؤكد تكيد له كما كاد لها ولصخر ، وتجهجه جيهاً مرأ خفياً غزياً ، حين تصف صخرأ بأنه أخوتقة ، عاملة غامرة ، يجمها كل من يلودون به ، على حين لا يملك منها الدهر شيئاً ، ولا يمي لها وجهها .

وكان لسان حال الاختسار يقول ، من خلال هذا المقطع ، هذه الكلمات التي تحمل أقصى صور الإدانة والتوبيخ : «إن صخرأ ، أيها الدهر ، جديري بكل ثقة ، ولكنك أيها الدهر عار وجرد من كل ثقة ؛ لأنك لا يوثق بك ، ولا يؤمن جانبك ؛ فلا تلجأ إليك لأجدي ، ولا يلود بك لالذ ، ولا يستروح ببابك ، ولا أرجى عطائك ؛ فانت أخو الرب والشك ، والفخر والشر - وليس صخر كذلك أيها الدهر ! وإذ كنت ، أيها الدهر ، قد سقت إلينا نعي صخر على لسان أداتك «ابن عتيك» النكرة المغمورة ، فإن صخرأ غير منكأ وأزكى وأسمى ؛ لأنه أخوتقة لساناً أهلاً لها ، ولستأ ترقبان لشارفها ! وإليك أيها الدهر صور جدارة صخر وأهليته للثقة والتصديق !» :

### ٣ - ٦ - ١

**المقطع السادس .**

**«وهو - لا يمشى لرية» .**

٢٤ - لم تره جارة يمشى بساحتها

لربية حين يمشى بيته الجار

٢٥ - ولا تراه وما في البيت يأكله

لكنه بارز بالصحن مهمار

٢٦ - ومطعم القوم شعباً عند مستبهم

وفي الجيوب كريم الجند ميسار



### ٣-٦-١

دلم تره جلوه بمشی بساحتها  
لرپسبه حین یحلی بیته الجار  
ولا تره وما فی السبیت یاکله

لقد طرقت الحنساء أبواب الوجود الكرون السماوي ؛ ذلك الوجود العلوي الذي يشخص إليه البشر عند العسرة والضييق ؛ متطلعين إلى انفرجاع وامتداد ، ودوام وخلود ؛ ولكنه يوصد دونها ، وتغور نجومه ، ويأفل معها نجم صخر ؛ فكأنما قد أبلى البر وجهاً مظلماً مكثراً ، فأظلم معه الوجود واكتمهر ؛ فلا تجسد الحنساء إلا العودة إلى البحث عن الوجود الأرضي لصخر ، محاولة بذلك أن تصل جبل ما انقطع من أشجاره ، وأن تواصل مسيرة حياته ؛ فتعود إلى متابعة ذكر سيرته في قومه ، وذكر خصاله وفعله ، حين كان يدب على الأرض ويخطو عليها ؛ يسمى - على التفضي من الدهر - إلى تحقيق العطاء والخير ، ونش من أجلها ، لا يقصد رية ، ولا يجلب عاراً أو ينجيه ؛ دلم تره جارة بمشي بساحتها لرية .

ولكن نسق الجبل الاسمية ، الذي عهدناه طابعاً أساسياً لقطع صخر ، يتراجع ، على منى بيت وشطر كلمين ؛ أمام سلطان الدهر وغزو أفعاله ؛ إذ يسطر الدهر طابعه الفعل ، الذي ساد مقطع الحنساء السابق ، على نصف ساحة التعبير في المقطع الحالي ، فتتداخل فيه حسة أفعال : « تره ... بمشي ... يحل ... تره ... ياكله ... » ثم يتوقف مد الدهر بأفعاله ، فيدع المجال للأسماء والجبل الاسمية ؛ لتعود الغلبة مرة أخرى للطابع الاسمي الخاص بصخر على مدى الشطر والبيت التاليين اللذين يمثلان النصف الثاني من هذا المقطع ؛ ذلك النصف الذي ينجز فيه صخر من زمانيته الدهر وانقطاعه ، إذ يخلو من الأفعال وحلولها علواً تاماً . فكأنما يترادف نسج الدهر للحداث ، ومعد ، فيجده نسج الحنساء وصخر حلقات النتيجة والدوام .

وفي أثناء غزو الدهر للنصف الأول من هذا المقطع ، لم يخل التعبير من مجاهدة ومقاومة ، ولم يهتف للدهر المجال . فقد تكرر النفي مرتين ( به دلم مرة ، وب دلاه في أخرى ) ، ليتبنى عن صخر كل ما نسب إليه من الأفعال الدهرية المضادة التالية : وتره - بمشي - تره - ياكله ، التي طبعها انتظام تشكيل زمني خاص ، إذ وقعت جميعها في الشطرين الأولين من البيت الأولين (في كل شطر فعلان) ، دون الشطرين التاليين ، على حين وقع الفعل الخامس «يخل» مبتثراً في الشطر الثاني من البيت الأول ، مستنداً إلى الجار وليس إلى صخر .

وقد أدى نفي هذه الأفعال عن صخر إلى تحقيق جوة ومن وجوه الإعجاب ؛ الأول ، إثبات الفضائل لصخر ، ونفي الرية عنه وعن فعله ووجوده الشخصي والجماعي معاً ، ونفي كل ما يرتبط بإتيان هذه الفعل من ظلم وعدوان ؛ وانتقاص للحقوق وسلب للفضائل ؛ ذلك بأن صخر هو الإنسان الكامل (بيت ١٨) الذي يجسد للنحل الخلقى الأعلى ؛ فكيف يقع في هذه المواقف أوبائياً ؟ إنه لا يقربها ولا يسقط فيها .

والثاني ، تأكيد كون صخر وأخا ثقة حقاً وصديقاً ؛ إذ يأنه قومه

على حياتهم ومصائرهم ، مثلاً يأنه جاره على أهله وبيته وزوجه .

والثالث ، مضمين في الثاني ، وهو مصوب ضد الدهر ؛ ومؤداه أنه مادام صخر أخا ثقة لكونه لا بمشي لرية ، فإن الدهر ، في مقابل ذلك ، ليس أخا ثقة ؛ لأنه حشاش على الدوام لكل رية ؛ بما يتجرب من خنوب وأضرار ، وفعل وحشاش ؛ ومن ثم يجلده الجار ، ولا يأنه أهل الدار . وبذلك تواصل الحنساء بسط تخطلات الثقة التي يملكها صخر ، والدهر منها يراه .

والرابع ، مؤداه أن نفي تلك الأفعال عن صخر ، إما هو ، في الوقت نفسه ، نفي لجريان الزمان الكامن فيها على صخر ووجوده ؛ وبذلك يحول هذا النفي دون وقوع صخر ، في هذا المقطع ، فريسة للدهر وأفعاله التي انسل بها إلى نصف الأول بأكمله ؛ إذ ينجز فيه صخر من الزمانيه ، مثلاً نجاة منها في النصف الثاني بفضل ما حل من اسمية خلعت من كل فضيلة حادثة . وما ذلك كله إلا صدى للرغبة في تجليده صخر ، وما ذلك أيضاً إلا لأن الفضائل والمكارم التي يعملها صخر ، ويتوحد بها ويتوحد به في الوقت نفسه ، هي في جوهرها قيم غير حادثة في وجود الجماعة ، وغير عارضة في وجود صخر ، بل هي قلعية باقية ، لا يابئ بها (ووصخر) ، في كل تجلياتها وكل تصوراتها ، سوى تعبير يعمل دلالات الدوام والثبات والبقاء والخلود ؛ وبذلك تتواصل الانتصارات على الدهر وفعله الحزين ؛ ونفي ، وما يصنعه في حياة الإنسان من احتزاز واضطراب .

ومن هنا كانت غلبة الجمل الاسمية والأسماء والمشتقات في مقاطع صخر ، كما نلاحظ على الدوام ، فضلاً عن قلة الأفعال ، وانخفاض نسبتها العلمية مقارنة بنسبتها في مقاطع الحنساء . ( راجع فقرة ٣-١-٥ ) .

وما ورد من أفعال في مقاطع صخر ، يتوزع بين صخر وغيره توزعاً له دلالة ؛ فقد جاء ستة عشر فعلاً مستنداً إلى غير صخر ، يقع صخر في سبعة منها مفعولاً به ، يعمل حسة منها قياً موجبة (انظر الجدول التالي) ؛ وسبعة أفعال فصح ، جاءت مسندة إلى صخر ؛ ثلاثة منها تحمل إيجاباً واضحاً يتفق لما فيها من زمانيه : ( « يسودكم » ، بيت ١٧ ؛ « يثم » ، بيت ٧ ؛ « نفي الليل صورته » ، بيت ٢٩ ) ؛ وثلاثة أخرى منفية أو سلبها نفي : ( « لم ... بمشي ... » ، بيت ٢٤ ؛ « ولا ... ياكله » ، بيت ٢٤ ؛ « لا ينج » ، بيت ٣٦ ) ؛ ويضي فعل واحد يحمل قيمة سلبية ماضية : ( « كان » ، الذي صار بؤرة تنول إليها كل جلبيات الدهر - الإنسان - وقد ورد في أول الأبيات الخاصة بصخر ، بيت رقم ٧ ) . ( قارن جدول أفعال الحنساء ) .

على أن نفي ما أسند إلى صخر في هذا المقطع من أفعال لفتنا إلى امر آخر . ذلك أن هذه الأفعال قد أصابها النفي في سياقين من سياقات الرؤية البصرية :

دلم تره جلوه بمشي بساحتها  
لرپسبه حین یحلی بیته الجار  
ولا تره وما فی السبیت یاکله

السلب والإيجاب في الأفعال الواردة بمقاطع صخر  
(مستلة إليه أو واقعة عليه)

مقاطع صخر	الأفعال المستلثة إلى غير صخر		الأفعال المستلثة إلى صخر	مقاطع صخر
	ما يقع على صخر	ما يقع منها على صخر		
مقطع هو - السبقي	كسان (-) يسودكم (+) يُنشم (+)			
مقطع هو - الكامل		لنكم الحلة به (+)		
مقطع هو - لا يمشى لرية	(لا) يمشى (لرية) (+) (وما تراه وما في البيت) يأكله (+)	لم تراه جارة ... (+) ولا تسراه ... (+)		
مقطع هو - فنم الحمية	تشمس (+) لا تمنع (+)	تضمته بمطرات (-) ليبكه (-) سألوه (+) لا يجاوزه (+)		
المجموع	٩	٧	٧	
المجموع الكلي			٢٣	

الأفعال الواردة في مقاطع الحنساء وجميعها تصف بالسلب  
(إما في حد ذاتها ، وإما لوقوعها في سياق سلب)

عدد	مقطع هي - الجرى آياتها : ٦	مقطع هي - المحصول آياته : ٤	مقطع هي - الساهرة آياتها : ٣	مقطع هي ما لعشها أو طار آياتها : ٢
١	ذرفت	نظيف	فقلت	كان
٢	خلت	ترنح	رايت	أصيب
٣	نطرت	رمت	لوس	تفد
٤	يسل	أذركت	يسلى	
٥	تيكى	تسمن	نسى	
٦	ولسيت	ورتمت	كأنت	
٧	تبكى	فارتقى	ترجم	
٨	فأ تفك		فبت	
٩	ما عمرت		أرقبه	
١٠	تبكى		أنسى	
١١	عش			
١٢	رأسها			
المجموع	١٢	٧	١٠	٣
المجموع الكلي	٣٢			

اطراد وروده في كل الآيات) . وسوف يبدو لنا الآن بعض من وجوه ارتباطاتها وتناسباتها الطردية في تشكيل القصيدة وبنايتها :

بلغ عدد أصوات الراء في القصيدة كلها ١٣٠ راء ؛ فيكون المتوسط الحسابي لنصيب كل بيت من أبياتها (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو : أربع راءات . وبلغ عدد حالات التضعيف ٧٨ حالة ، فيكون المتوسط الحسابي لنصيب كل بيت من أبيات القصيدة (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو : تضعيفان ثلاث . وبطبيعة الحال فإن المتصريف (وكذلك التكرير) لم يتزعا على الآيات بصورة منتظمة متساوية متوازنة ؛ فقد تراوح عددها من أصوات الراء في أبيات القصيدة ما بين سبع وراءات في بيت ، إلى راء واحدة في آخر ، وكذلك تراوح عددها من تحقيق من التضعيف ما بين أربعة تضعيفات في بيت ، إلى تضعيف واحد في بيت آخر ، فضلاً عن خلو البيتين ٢٤ ، و ٣٤ من التضعيف كإرنا . وقد تراقب المتصريفان في مجموع تحقيقاتها ، عبر القصيدة من حيث هي كل ، من خلال تلك النسبة نفسها ؛ كل أربع راءات يقابلها تضعيفان ؛ بنسبة ٢ : ٤ ؛ أي ١ : ٢ ؛ أي أي أن كل تضعيف يتناظره في المجموع العام راءان ؛ ومن ثم يكون كل تضعيفين يُفترض أنها للمتوسط الحسابي لنصيب كل بيت ، يقابلها أربع راءات . ولذلك عوضت القصيدة البيتين ٢٤ ، و ٣٤ اللذين خلوا من التضعيف بأربع راءات لكل واحد منها ، بلا زيادة أو نقصان ، على غير الحال الكائن في سائر الآيات ، التي اجتمع فيها التضعيف والراء معاً ، دون أن يختلف أحدهما عن الآخر ، ومع ذلك تراوحت أعداد الراء في كل منها تراوحتاً متفاوتاً على الدوام ، على حين ثبتت وتجلدت هاتان ، في البيتين المذكورين ، بأربع راءات ؛ ليكون هذا التحديد تلميحاً من تحليل القوانين الثابتين والتوازن الداخليين في هذه القصيدة .

وإذا تابعا بحث العلاقات والنسب بين صور توزيعها المختلفة ، نجد أن النسبة بين مجموع كل منها (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هي أيضاً ٢ : ٤ ؛ أي ١ : ٢ . ( ١٣٠ : ٧٨ = ١٠٠% : ١ ) .

وتصلق هذه النسبة كذلك إذا نظرنا إلى مقاطع صخر على حدة ، وإلى مقاطع الخنساء على حدة . ففي مقاطع صخر ٧٥ راء ، يقسمتها على عدد أبياته وهو ٢١ ، يكون متوسط نصيب كل بيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو ٤ ؛ وفي مقاطع الخنساء ٥٥ راء ، يقسمتها على عدد أبياتها وهو ١٥ ، يكون متوسط نصيب كل بيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو أيضاً ٤ . وإذا عدنا إلى التضعيف وجدنا أن عدد حالاته في مقاطع صخر ٥٥ ، حالة ، يقسمتها على عدد أبياته وهو ٢١ ، يكون متوسط نصيب البيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو ٢ ؛ وفي مقاطع الخنساء ٣٣ (مقرباً) ، يقسمتها على عدد أبياتها وهو ١٥ ، يكون الناتج (مقرباً) هو أيضاً ٢ . وقد كان من الممكن أن يتوزع المتصريفان - ولكن في نص آخر - بنسب أخرى ، مختلفة ومتفاوتة إلى ما لا نهاية .

ومع أن التضعيف لا يتوزع على كل من مقاطع صخر والخنساء توزعاً منتظماً أو متساوياً إلا أن الراءات تتوزع عليها توزعاً لا انتظامه بين المظهر طوال المقاطع الستة الأولى ، ثم يتكرس في المقطعين السابع والثامن طبقاً لقانون القصيدة اليسرى في كثير من الظواهر . وقد ارتبط هذا الانتظام بالعلاقات الكمية للآيات في هذه المقاطع ، وليس

فصالح الخنساء بذلك مسألة سابقة هي مسألة غور نجم صخر ؛ فكما غاب عن نظائرها في السماء ، ولم تعد تراه الخنساء ، فإن الجارية ، هي كذلك ، لم تره ، ولا تراه ، في مواضع روية أوشع ويخل . وكان غيابه عن المواضع الأخيرة نظير مبدل ، يعوض عن غيابه في الأولى ، ويخفف من وطأته ، وهكذا تتناظر الأحوال وتتفاضل ، ليكتسب حال السلب من حال الإيجاب ، وتتوازن أحوال الوجود ، وتستمر الحياة ؛ إذ تتناظر الجارية والخنساء ، ويتناظر غور نجم صخر مع غيابه عن مواطن الرية وعدم رؤيته عنجباً في بيت ليجل أوشع . وكأما يزيد الخنساء من وراء هذا التناظر أن تقول : «إن نجم صخر قد غار ، ولكن القيم التي حملها لا تغرب ولا تغيب» .

ولكن ما بال هذا البيت العجيب ، الرابع والعشرين : « لم تره جارة ... الخ » ، قد جاء ، هو البيت الرابع والثلاثون (انظر فقرة ٣ - ٨ - ج) على غير الحال في سائر الآيات ، غالياً خلواً تماماً من التضعيف الذي شمل القصيدة كلها وسامدا ؟ ولقد خلا كذلك ، هو والبيت الرابع والثلاثون أيضاً ، من التكرير الصوتي ، ( الذي يرد بدرجة أقل بكثير من ورود التضعيف ذاته ، ولذلك يخلو كثير من الآيات من هذا التكرير الصوتي ، لأنه غير مطرد الوجود في القصيدة اطراد التضعيف أو صوت الراء فيها ، (راجع فقرة ٣ - ٤ - ٣) ، على حين لا يخلو بيت واحد من الراء ، ولا يخلو من التضعيف سوى البيتين المذكورين ٢٤ ، و ٣٤ ) .

إن البيت الرابع والعشرين : « لم تره جارة عشى يساحتها لرية حين يجلل بينه الجار يقوم على نفي فعل صخر لأي فعل من أفعال الرية ، ونفي مشيه ، أو سعيه ، من أجل إيهاته ، ولذلك غاب عنه التضعيف ، ليكون غيابه هذا دالة على غياب ذلك الفعل المررب ، وغياب كل ما يرتبط به عادة من توفير وتوتر وتحفز ، وحماة وحركة ونشاط ، تتراكب جميعها مع الشرع فيه ، وتصابح الإقدام عليه ، أوحى جرد التفكير فيه ، أوحى التردد ، والنكوص عن فعله . وكان غياب التضعيف قد عرض لنا هنا - على وجه الخصوص ، في هذا البيت الراضح المبين ، الحاسم المستقر ، الذي يصوغ أساساً من أسس مكارم الأخلاق العربية ، وواحداً من مبادئ الكل العليا التي تقوم عليها حياة الجماعة العربية وتربتها وتستقر - لكي يقول لنا هذا المطلب إن صخرًا لا ينشط لرية ، ولا يلد إليها ، ولا يتقلب بين الإقدام عليها والإعراض عنها ، ولا يتذبذب بين موافقتها وانقيادها والبيد عنها ، ولذلك لا تنشط الكلمات بتكرير ، ولا تتذبذب بتضعيف ، ولا توفز أو تحفز بها ، ولا تدب أو تهتز فيها ، وإنما تستلب مستوى سلس ، واضحة مستقيمة مستقرة . ( انظر تحليل البيت ٣٤ ، فقرة ٣ - ٨ - ج - ١ ) .

وعلى حين يجلل البيتان ٢٤ ، و ٣٤ من التضعيف ، وهو حتم في سائر الآيات (وليس التكرير كذلك) ، يميل كل منها فدرًا متساوياً من أصوات الراء (وهي حتم يشمل كل الآيات بلا استثناء) ؛ إذ يتضمن كل واحد منها أربع راءات ، بلا زيادة أو نقصان ؛ فلهذا كان ذلك ؟ وهل تعترض القصيدة عن غياب التضعيف بهذا القدر المحدد من الراءات ؟

لقد ارتبط التضعيف وصوت الراء كلاهما في وظائفها الدلالية والبائية ، عبر القصيدة كلها . (ولندع التكرير الصوتي لعدم تحقق

وبالرغم من أن التضخيم - كما قلنا - لا يتوزع على المقاطع توزيعاً منتظماً متوازناً كما هو الحال فيما يتعلق بالسراء ، فإن مجموع المتصرين معاً في مقاطع الخنساء يتناسب تناسباً متوازناً مع مجموعها في مقاطع صخر ؛ إذ إن قسمة كل مجموع على آياته ينتج المعدل ، أو المتوسط ، ذاته ؛ أي أن المتوسط الحسابي لنصيب كل بيت من أبيات مقاطع صخر ، أو الخنساء ، من المتصرين معاً ، ثابت على الدوام ، بالرغم من عدم انتظام توزيع المتصرين توزيعاً متشابهاً على المقاطع .

فإذا كان نصيب كل بيت في القصيدة كلها أربع راءات ، وتضعيفين اثنين ، كما سبق بيانه ، يكون مجموع الأجزاء ٢٦ . وسوف نجد أن نصيب كل بيت ، من أبيات مقاطع صخر ، من المتصرين معاً ، يتساوى مع نصيب البيت في مقاطع الخنساء ، ويتساوى في الوقت نفسه مع هذا الرقم ٢٦ الذي هو مجموع الأجزاء . ففي مقاطع صخر ٧٥ راء ، و ٤٥ تضخيماً ، مجموعها معاً ١٢٠ ، فإذا قسمناها على ٢٦ التي هي عدد أبيات مقاطع الخنساء (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو ٦ ، وفي مقاطع الخنساء ٥٥ راء ، و ٣٣ تضخيماً ، مجموعها ٨٨ ، فإذا قسمناها على عدد أبيات مقاطعها وهو ١٥ ، كان الناتج (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو أيضاً : ٦ .

بمجرد التعاقب القائم بينها . ففي المقطع الأول ، وهي - العبرى ، ستة أبيات تتضمن ستاً وعشرين راء ، وينظر المقطع الرابع - هو - الكامل ، وفيه أيضاً ستة أبيات تتضمن إحدى وعشرين راء . وفي المقطع الثاني - هو - السبتي - أربعة أبيات تتضمن أربع عشرة راء ، وينظر المقطع الثالث - هي - المجولة ، وفيه أيضاً أربعة أبيات تتضمن خمس عشرة راء . وفي المقطع الخامس - هي - الساهرة - ثلاثة أبيات تتضمن تسع راءات ، وينظر المقطع السادس - هو - لا يحش لريبة ، وفيه أيضاً ثلاثة أبيات تتضمن كذلك تسع راءات\* . أما المقطع السابع - هي - ما لميشها أوطار - فإنه يجعل يتيين يتضمنان خمس راءات ، على حين يجعل المقطع الثامن - هو - ضخم الدميعة - ثمانية أبيات تتضمن إحدى وثلاثين راء . وبالرغم من انكسار النسبة المنتظمة بين المقطعين الآخرين إلا أن القسمة المنتظمة ، المتوازنة المعادلة ، لاصوات الراء في مجموعها على مقاطع كل من صخر والخنساء ، في جميع كل منها ، تبقى ثابتة مطردة ؛ إذ إن المتوسط الحسابي لنصيب البيت في مقاطع الخنساء هو ٤ راءات ، (٤٥ ÷ ١٥ = ٣) ، مقرباً إلى أقرب عدد صحيح ، وكذلك المتوسط الحسابي لنصيب البيت في مقاطع صخر هو أيضاً ٤ راءات ، (٢٦ ÷ ٦ = ٤) ، مقرباً إلى أقرب عدد صحيح ، كما سبق أن رأينا منذ قليل .

#### جدول توزيع الراء و التضخيم في مقاطع صخر والخنساء

المقاطع صخر	الراء	التضخيم	عدد الأبيات	مقاطع الخنساء	الراء	التضخيم	عدد الأبيات
- هو - السبتي	١٤	٨	٤	- هي - المجول	١٥	٨	٤
- هو - الكامل	٢١	١٩	٦	- هي - العبرى	٢٦	١٢	٦
- هو - لا يحش لريبة	٩	٣	٣	- هي - الساهرة	٨	٨	٣
- هو - ضخم الدميعة	٣١	١٥	٨	- هي - سالمشها أوطار	٥	٥	٢
المجموع	٧٥	٤٥	٢٦		٥٥	٣٣	١٥

- مجموع الراءات في القصيدة ١٣٠ راء .  
- مجموع حالات التضخيم في القصيدة ٧٨ حالة .

فماذا تقول القصيدة بهذه التوازنات ؟ وماذا تقول الخنساء ؟

إن القصيدة تقول بذلك إنها بناء لغوي محكم ؛ كل شيء فيه خلق بمقدار ، لا يتعد من التوازن والانتظام . وإن الخنساء تقول إنها قد جاهدت وصابت ، وهاتت وتلقت ، بقدر ما جاهدت صخر وصابت وعانى وتألم ؛ وإنها قد تقلبت ، بسبب الدهر والموت واليو ، بين أحوال الوجود والعدم ، بقدر ما تقلب صخر نفسه ؛ وإنها تقول أيضاً إنها قد توحدت بصخر من خلال وحدة التعبير ووحدة المجاهدة والمعاناة ؛ فأصابها ما أصابه ، حياة وموت ، وجوداً وعلماً ، نصراً وهزيمة ، قوة

وضعاً ، واكتسبت ، كما اكتسب ، وأحرزت ، كما أحرز ، خلوداً في الجماعة وفي القيم وفي الزمان ، وفي التعبير الشعري ذاته ، من قبل ذلك كله ، ومن بعده ، وإلى الآن .

٣ - ٦ - ٢ .

الم تره جارة ...

... ..

ولا تراء وما في البيت ياكله

لكنه يبارز بالصحن مهمار

وين دله ولاء ، تسقط أزمان وتولد أزمان .

فيعد أن غلب الماضي على وجود صخر ، في اللحظة الأولى من

\* إذا حسب النازية المتوسط الحسابي (مقرباً) لنصيب كل بيت من الراءات في كل مقطع على حدة سيجده ٤ ، في كل المقاطع ، هذا المقطعين الخامس والسادس ، فهو ٣ فقط في كل منها .

بأسرها . ولذلك يتناظر قولها : «وبساحها» ، الواقع قبل «لكن» ، مع قولها : «بالصحن» ، الواقع بعدها ، ويتناظر النظرف : «حين» ، الواقع قبل «لكن» ، مع «عند» ، ذلك النظرف الذي يحصل معنى حين ، والواقع بعد «لكن» ، قولها «عند سفيهم» ؛ وأثيراً للجوار واللمحور : «في البيت» ، الواقع قبل «لكن» ، مع الجوار واللمحور : «في الجلوب» الواقع بعدها .

وكأنما تريد الخسنة ، جعله التناظر المتسق المتوازنة المشابهة ، أن تثبت لصخر كل ما بعد «لكن» من فضائل ، «حيث» و«كلها» ترك ما قبل «لكن» من رذائل ؛ فتجميع له بذلك ، في المحتوى اللغوي الواحد ، أو للمحل الطرقي الواحد ، فضل الإتيان للفضيلة ، وفضل الترك للرذيلة ، في الوقت نفسه ، متلفين متتابعين ، دون أن يخالف أحدهما عن الآخر ؛ وكلها ترك وقع تيمه إتيان ، وكلها وقع إتيان سبقه ترك ؛ لتكتمل وجوه الفضائل في شخصه وتترافق على الدوام ، دون خشية من أن يقتضى تكامل الشخص ، أن يقتضى بناء الأخلاق ، ودون أن يكون الترك على حساب الإتيان وإمكاناته ، بسبب ما قد يصحب ذلك الترك في بعض الأحيان من احتمالات عجز أو قعود ، أو ضعف الإرادة ووهنها وكفها .

ولقد وقعت «لكن» - كما رأينا - عند نقطة التوازن الكمي في منتصف هذا المقطع ؛ فجعلت بيتاً وشطرًا أسلمت السلب التي يتركها صخر ولا يأتينا ، وأسميت شطرًا وبيتًا لقيم الإيجاب التي يمتثلها ويأتينا . وإذا كان البيت الأول من المقطع قد خلا من التضعيف ، فقد تلاه الشطر الأول من البيت الثالث غلباً كذلك من التضعيف ، ليكون هذا الخلو على مدى النصف الأول من المقطع - دالة الترك للردائل . ثم بدأ التضعيف يظهر مع بداية النصف الثاني ، في «لكن» ذاتها ، ليكون دالة على بدء التمييز الإيجابي للفضائل ، وليكون إرهاباً عموماً ليده سياق جديد من التعبير الاسمي يصور وجود صخر ، ويحدد شخوصه نشاطاً متحركاً بين قومه على طول الزمان ، حاملاً كل القيم عطاء وكرماً ، وصيانة ووفاء على الدوام : «بارز-مهمل-عظم-كريم-مهمل» .

ومن ثم تصبح «لكن» عتبة كذلك بين نصفي المقطع ، من حيث كان الأول تسيطر عليه الزماني والأصالي (وإن يكن في سياق من النقي) ، ومن حيث كان الثاني تسيطر عليه الأساء والدمومة واللازماتية . ولنتذكر ما هنا أن النصف الأول قد تضمن خمسة أفعال ، حل حين تضمن النصف الثاني خمسة مشتقات تتناوبها وتتركز معها على تقابلها كذلك مغلفة نغم وعظمة ، من حيث انتظم تنكيها الزماني في الأبيات (راجع ما ذكرناه عن مواضع الأفعال في النصف الأول من المقطع) .

ويتسم ما قبل «لكن» بوقوعه في سياق النفي ، على حين يقع ما بعدها في سياق الإثبات .

ومن جهة أخيرة نجد أن الضمير العائد على الجارة هي الذي يسيطر على ما قبل «لكن» ؛ إذ إن الجارة هي التي تشهد لصخر بأنه لا يمشي لرغبة حين يثيب زوجها ؛ فلا أحد غيرهما يستطيع أن يشهد بذلك ، أي بما يكاد يغني عن الفعيل . حل حين يسيطر الضمير العائد على الجمجمة على كل ما بعدها ، سواء أكان ذلك الضمير ضمناً مقدراً أم مذكوراً ظاهراً ؛ إذ إن الجمجمة هم شهوده على إتيانه الفضائل من أجل

المقطع ، في دم ترويه من خلال «دمه التي قلبت زمن المضارع وتراه إلى الزمن الماضي (لم ترو)» ، لا يلبث صخر أن يتحضر من أسره ، ويومد إلى الحاضر في «لا ترو» ، ويتقدم من «كان» في الماضي ، إلى «وكان» في الآن والحاضر . ويزداد وجوده وحضوره ، ويتنامى قوته ، على حين تتراخي قوة الدهر ، وتراجع إلى أن يتلاشى وجوده تلاشياً تاماً ، بعد الفعل «يكلمه» مباشرة ، مع بداية الشطر الثاني في «لكنه» ، عند منتصف المقطع على وجه التحديد ، حيث يبدأ تيار الاسمية ويسود .

ثم يشتمل صخر في الدعوة ، وينسب ، بالجمعل الاسمية التي تنفرد ببقية المقطع حرة من كل الأفعال ، تيمه قوته وفعالية وجوده ، من خلال تعبيرات اسمية تحمل مزيداً من المشتقات التي تغلب على أوصاف صخر ، والتي يأتي منها في النصف الثاني من المقطع ابتداء من «لكن» (شطر وبيت فحسب) خمس مشتقات : اسم الفاعل مرتين : «بارز» ، ومعظم» ؛ وصيغة المبالغة مرتين : «مهمل» ، و«مهمل» ؛ والصفة المشبهة مرة واحدة : «كريم» ؛ جاءت جميعها لتواجه زمانيه الأفعال والخمسة التي وردت في النصف الأول .

ويستمر صخر في التحقق والوجود ، ويعود إلى البروز والظهور . فلقد غارت النجوم وخفيت ؛ ولكن صخراً يتجمل ولا يخور . ومهما غار نجم صخر ، فإن صخراً ذاته «بارز بالصحن» ظاهر على الدوام ، يتجلى ولا يخفى ، ولا يحجب به بخل أو شبح ؛ فهو «بارز» لقومه ، يخرج لهم عند كل طعام ؛ يستفيهم على الدوام ، وفي كل حين ؛ ولذلك جاءت صيغة المبالغة «مهمل» ، لتحمل هذا المعنى الباقى المستمر ، من معنى بروز صخر ، بروزاً دائماً باقياً حياً ، قائماً بالغباطة والكرم والمطاء ، الذي يستفيض ويتدافع في أصوات مهمل بلا انقطاع .

وتقع «لكنه» في موقع الفصل والوصل بين ما تنفيه الأبيات عن صخر وما تثبته له ؛ بين ما لا يحمله من صفات الأخذ والعدوان والافتصاب (وجود نشاط الدهر) ، وما يحمله من قيم العطاء والكرم والوفاء . وبعبارة أخرى ، فإن «لكن» تقع في موقع التمييز بين مستويي السلب والإيجاب في سلم القيم ؛ من حيث كانت القيم والفضائل ذات وجهين ؛ وجه الترك ؛ ووجه الإتيان . فالفضيلة ليست تحقق فحسب فيما يأتية الإنسان ، بل هي أيضاً فيما لا يأتية ، ولا يقع به . ومن هنا جاءت «لكن» تمييز بين هذين الوجهين من ناحية ، ولتجمعهما لصخر من ناحية أخرى ؛ حتى تكتمل فيه تجليات المثل الخلقى العربي الأصل ، ويصير أملاً كذلك الثقة التي وضعت فيه ، وتُجمل علماً لها ؛ وأما ثقة ؛ لأنه يأتي الفضيلة ، ولا يمشي لرغبة ؛ على حين كان الدهر على غير ذلك ، على الدوام .

وتتوالى ما تضمنه «لكن» من علاقات تقوم على أسس من توليد السمات المميزة والجمامة بين نصفي المقطع ، في الوقت ذاته ، والكاشفة عن توازنات بنائه الدقيقة ، وترباطه للصفة التي تلتها على الدوام .

فكما يلتقي نصفاً المقطع ، اللذان يجمع بينهما الحرف «لكن» ، من أجل إثبات التكامل الخلفي في شخص صخر ، يلتقيان ، أيضاً ، ويتكاملان ، ليشتقا الغرض نفسه ، من وجه تيميرى آخر يتعلق بأشياء الجمل في كل منها ؛ إذ تتراسل أشياء الجمل الواقعة قبل «لكن» مع نظائرها الواقعة بعدها ، لتتجمع لصخر بين جهات الفضل

القوم كافة ، معلنة ظاهرة عامة . ومن هنا تعود إلى الظهور صورة من صور الوجود الكلي لصخر : صخر الجماعة أو -صخر- القوم :

### ٣ - ٦ - ٣ .

ومعظم القوم شعباً عند مستقيمهم  
وفي الجلوب كريمة الجند مسسار

وهكذا يتجسد «صخر - القوم» مرة أخرى ، حين يصير «معظم القوم» ، ويمتد عطفه ويهدم ويمتد بواسطة اسم الفاعل ، لا الفعل المحكوم بحدود الانقضاء والانقطاع ، (معظم ، مثلاً) .

ويتجلى فناءه في قومه ، والتحامه بهم حين يأتى عطفه لهم في زمان المسببة «عند مستقيمهم» حيث يسود الأخذ والافتصاب ، فلا يفسد هو أو يبيطل ، بل إنه يكون أيضاً : «فى الجلوب كريمة الجند مسسار» فلا ينفد ماله ، ولا ينقطع عطفه ، ولا يزول كرمه ، إذ تنف كل صفاته لازمة ثابتة ، لزوم الصفة للشبهة «كريمة» وثباتها ، ودائمة دوام صيغة المبالغة «مسسار» ، وموافقة لاحتياجات قومه ومتطابقة معها ، تطابق الجند مع الجلوب أو «الجلوب» ونجاتها .

وتنفض قيم الضيافة والمطاء والإطعام والكرم ، في هذا المقطع ، لتكون قمة الفضائل التي تقابل كل الرذائل وتناهضها في كل صورها ، التي تجسدت في أسوأ ذرعاتها في اللشى إلى الجارة لربية . وحفاً إن من يحظى القوم «عند مستقيمهم» وفى الجلوب» ، لا يسأخذ من أمراضهم ، ولا يفسى لفرهم ونجاتهم من وراء ظهورهم ؛ ضداً قابلت بينها الآليات ، لا يجتمعان عند العرب .

وهكذا أسست الخنساء صخرًا ، في الذكريات ، وفي حكاية أبياس من أخباره ، ترى ما تصف به من فضائل نسجتها هذه الأخبار في تاريخ الجماعة ، ونسجتها الخنساء في هذا المقطع حول «لكن» ؛ لتقوم نسج الدهر الذي هو - كما وصفته الخنساء في المقطع السابق الخنساء الخزين - : «وحده يسدى ونبار» ؛ فانتصرت عليه بنسجها هذا ، وانتصرت لصخر في الوقت ذاته ، وأعلنت تأكيد وجوده الجماعي الخالد البارز على الدوام .

وكما تحقق وجود صخر في المضمون ودلالاته ، تحقق كذلك - كما رأينا - من خلال البنية وعلاقاتها ، حيث كمن وجوده وتبلور في «لكنه» التي صارت مركز البناء في هذا المقطع ، وبؤرة توليد الدلالات والعلاقات .

ومن هنا نستطيع أن نبين أيضاً سر وجود «لكن» ذاتها ، وسر ما دار حولها ، وفضلها ، من علاقات ومسارات للدلالات والتضامات على مختلف مستويات البناء بعلاقاتها الأفقية والراسية ؛ السباقية والاستبدالية ؛ إذ صارت «لكن» - منذ انحد بها صخر في «الماء» الضمير ، ليكوّننا معاً ذلك الدال المصور «لكنه» - صارت بؤرة ينطلق منها صخر ، لينسج المقطع كله ، وينسج حياته وحياته قومه نسجاً يكون فيه صخر الناتج ذاته مركزاً لأنحاء الوجود الخلقى كافة ، ويكون به بكل ما يصوغه من علاقات مطردة متوازنة - ميزاناً للحق ومناراً وهدى ، ووجوداً يعادل وجوده السابق العظيم (في المقطع الرابع) ويتأطره : «جبلًا رأسه نار : «وإن صخرًا لثام الملهة به ؛ كأنه علم في رأسه نار» . (بيت ١٧) .

وبذلك يكون المقطع الخنساء «هى - الساهرة» قد جاء من أجل تسجيل إداة الخنساء للصخر ، ووصفه بأنه «وحده يسدى ونبار» ؛ فيكون المقطع السادس (الخالد) «هو - لا يفسى لربية» ، قد جاء كذلك من أجل أن يكون ردًا محارصاً ومواجهاً للصخر ، ونسجه المضاد للحياة ، وألسديه ونباره السالين ؛ قد جاء بنسج مقابلي ، لغوى إيجابي يتبلور حول «لكنه» التي صارت آلة الخنساء ، وآلة صخر ، ينسجان بها المقطع وحياته القوم جميعاً ، على غير ما ينسج الدهر ، وبينان وعطفان ، حل غير ما ينفض ويبدد ويضيع .

وكأنما تقول الخنساء للدهر : «لست تنسج وحده أيها الدهر ؛ فصخر هو أيضاً يشارك في نسج الوجود . ولكن صخرًا غير الناسجين ؛ يفرق بين الحق والباطل ؛ بين الرية والفضيلة ، ويصون الحياة من للسنة والجلوب» .

لقد أبدى البر في هذا المقطع وجهاً مشرقاً متناخياً حياً . ولكن الجبل لا ينفض ، والصراعات لا تزول ، والتحويلات لا تنقطع ؛ فلقد تلبورت فضائل «صخر - القوم» في المطاء ، وكان مركزها إطعام الطعام لقومه ، بنى أهله : «معظم القوم» ؛ ومن هنا تنولد جدلية مؤلفة مؤسبة أخيرة ، بين «هى» و«هو» ، بين «صخر - القوم» و«الخنساء - المجلوب» :

### ٣ - ٧ - ٧ .

المقطع السابع .

هى - ما لميشأ أوطار .

٢٧ - قد كان خالصي من كل ذى نسب

لقد أصيب بها للميش أوطار

٢٨ - مثل السرديق لم تنفذ شببيته

كأنه نحت طى البرد أسوار

### ٣ - ٧ - ٧ .

وقد كان خالصي من كل ذى نسب

لقد أصيب بها للميش أوطار

إن فناء صخر في القوم ، ويلوغه فزوة تولده بهم بإطعامهم إياهم في المسببة والجلوب ، يستدعي مرة أخرى وجوداً سالباً للخنساء ورد في المقطع الثالث ، هو وجوده بوصفها «عجولاً» بلا ابن ، ضائعة شرمية ، عزمة بلا وحلة ، مذنبية بلا قرار ، جائمة بلا شيع . ليس ذلك فحسب ، بل إن كل ما ينقصها يجده صخر ؛ «صخر - القوم» ؛ فهو لمطعم بلا جوع ، المتحد مع القوم بلا غربة ؛ المستقر في القيم - ثابتاً - بلا تذبذب ؛ للتمعن في الفضائل - متناخياً - بلا تمزق .

ولقد كمن التمازج الخفى بين صخر والخنساء في كونه «معظم القوم» عند مستقيمهم ، وفى الجلوب» ، حل حين تحيا هى للسنة والجلوب ، عجولاً ولا تسمن الدهر في أرض وإن رمت . فكأنما قد بدا صخر مع القوم ذا وجود «بورى» متناغم موجب ، وبدا مع

البيت الأول مع نظيره في البيت الثاني ؛ فتفتى الأسوار ، زينة المرأة الأثيرة لديها ، للحبيبة بها ، والقرينة من النفس واليد ، مع وصف صخر بأنه قد كان خالصة الحنساء ، أثراً لديها ، قريباً من نفسها . ويقتضى الومع «الردني» مع الفعل «وقد أصيب» ، الذي يتلوه رفيق يتجه إلى وضع حد لاستناد الحلية لدى الحنساء ، على حين يتلو الرديف نفي يثبت الحلية ويشير إلى امتدادها لدى صخر الرديف وعدم انقضاءها .

ولكن اتساق الترتيب الزماني بين الطرفين في البيت الأول : «وقد كان خالصي» ثم : «وقد أصيب» ، لا يتحقق بين طرفي البيت الثاني ، فبدلاً من القول بأنه «وقد كان إسواراً» ثم «وصار رديناً» ، نجد ما تقول إنه قد صار مثل الرديف» بعد أن كان «إسواراً» ولهذا الاختلاف دلالة . ( انظر فقرة ٧-٧ ) .

ومع بروز التنافس والسلب وتخليها ، وغلبة الدهر وانتصاره ، تعود وكأنه إلى الظهور مرة أخرى ، وأخيرة في الوقت نفسه ، حيث لم تظهر وكان في القصيدة كلها سوى مرتين التثنية عند هله الهرة : الأولى في مطلع أول مقاطع صخر وهو «السبت» ، والثانية في منتصف مقطع الحنساء الثالث «هي ... الساهرة» : «كأن ترجم عنه أعبار» . ويذكر تجرئ «كان» مرة على صخر ، وعلى أخيه مرة ، ومرة عليه وعلى الحنساء ، وتكون في كل حال زيارة يدور فيها وحولها الصراع بين الدهر والإنسان وبين صخر والحنساء ؛ ولكنها في الحالة الأولى كانت بداية لتوليد كناع شمري ووجدي ضد الدهر ، شمل القصيدة ، أو كذا ؛ وفي الحالة الثانية كانت استمراراً لهذا الكفاح ؛ على حين نؤكد أن تكون في الثالثة مهيأة لوضع نهاية لهذا الكفاح وما صحبه من صراعات ؛ وهي نهاية تظهر بعض أبعادها الآن ، في واقعة استسلام الحنساء ذاتها استسلاماً مفاجئاً لم يكن متوقفاً : «ها للنميش أوطار» ؛ استسلاماً يقع في سياق من الأسى العميق ، والشعور الأكبر بالقدرة والافتقاد لأن كان «خالصاً» ها ، فلم يعد كذلك . ( ولكن هذا الاستسلام لن يدوم في صورته هذه ، وسوف نصيبه التحولات ، ثم تتعالى به إلى إرادة للحياة والمجدول ) .

وعلى حين كانت «القوم» تضم في داخلها وكل ذي نسب وتشملمهم ، وتطوى في باطنها علاقات الرود معهم ، صارت الآن نقياً لهم ؛ تتاهضهم وتزاهضهم كمنافضتها ومتناقضها «للباه» في «خالصتي» ، تلك «الباه» التي صارت هي كذلك متناقضة للجميع ومتنازعة لهم ؛ تفارقه وتعارضهم ، وتخاصمهم خاصة الواحد الغريب للجميع الكثير .

وفي «الباه» تحاصر الحنساء ، وتتفصل عن «الكل» الذي يجمع صخرًا والقوم ، وتعزل عنه ؛ تفقد تكاملها الجوسدي (البان- الاجتماع) ، وتكاد تتخلل عن تماسكها الروسي الذي يحقق لها الصمود في مواجهة الدهر وضرباته ، ويحقق لها السيطرة على الزمان وآلاته ، ويتيح لها القدرة على الجمع بين خطاته ، والسيطرة عليها والابتساق في عزمها ودوامها . ولذلك تقع أسيرة للفعل الماضي : «وقد أصيب» ، ولم «كان» الماضية قبله ، ونسقط فريسة لصاحبها الدهر ذي الضرر المحول والأطوار ، التريض فيها (الفعلان الماضيين) للحياة والأحياء . فيعود الماضي من خلالها ليحاصر الحلية ، ثم يتحجها ويصيرها من أقطارها وتواحيها جميعاً ، وترانف على

الحنساء - في الوقت ذاته - ذا وجود بسوى سلب ، متناقض ومتعارض .

ولذلك وقع قولها : «وقد كان خالصي من كل ذي نسب» في موقع التناقض والتخالف والتنازع مع قولها «مطمع القدم» ، في المقطع السابق ؛ إذ صار يشير إلى ما غفى في باطن الحنساء من مشاعر الضياع وأحاسيس الوحشة ، وما تعمق في نفسها من إدراك نوازل الانفصال والعزلة ومظاهرها ، بعد إذ كان صخرها فصار لغيرها .

كما يقع القول ذاته : «وقد كان خالصي من كل ذي نسب» ، الكائن في الشطر الأول ، في موقع التناقض مع قولها الآن بعده في الشطر الثاني : «وقد أصيب فيا للنميش أوطار» ! . وعلى حين يصطبغ الأول بصيغة الإيجاب في الماضي ؛ يأتي الثاني مصطبغاً بصيغة السلب في الماضي كذلك . وكل من القولين مسبوq بـ «وقد» ، التي كأنها قد جاءت لتكون معاملاً يوحدهما في سياق جمل واحد ، تربط بينهما - في هذا السياق الجملد - تلك «الهاء» التي تقع في المنتصف بين الشطرين ، أو القولين ؛ دالة للتحولات والمفاجآت ، ثم تكرر مرة أخرى بعد قليل : «ها ...» ، لتسوق القصيدة ، وأخر مقاطع الحنساء ، إلى «ذروة» من ذرى السلب التي تنجل في قولها : «فيها للنميش أوطار» ؛ حيث تنكسر الإرادة الإنسانية وتقهقر أمام ضربات الدهر ، وتتجه إلى ترك مجال النميش له خالياً .

وقد وردت الفاء المعاطفة في مقاطع الحنساء ، دون مقاطع صخر . وتكررت في كل مقطع من مقاطعها مرتين ، عدا لمقطع الأول ، إذ وردت فيه مرة واحدة ؛ وذلك بلغ عدد مرات ورودها في القصيدة كلها (أو في مقاطع الحنساء على وجه التحديد) سبع مرات :

- ١ - وفيها تنكف ما عمرت ها عليه ردين» ، البيت الرابع بمقطع الحنساء الأول وهي - العبري
- ٢ - «وفيها هي إقبال وإدبار» ، «وفيها نحنان ونسجرا» ، البيت الثاني عشر ، والبيت الثالث عشر على التوالي ، بمقطع الحنساء الثاني وهي - المجدول .

- ٣ - «وقلت لما رأيت الدهر ليس له معاتب» ، «وبت ساهرة» ، البيت الحادي والعشرون ، والبيت الثالث والعشرون على التوالي ، بمقطع الحنساء الثالث وهي - الساهرة .

- ٤ - «وقد أصيب» ، «وفيا للنميش أوطار» ، البيت السابع والعشرون ، بمقطع الحنساء الرابع (الأخير) وهي - ما لنميشها أوطار .

وفي كل للمواضع ، ارتبطت الفاء على الدوام بمعنى السلب والنقص ، والتحول والتغير ، والمهزمة والاستسلام ، وارتبطت بمواقع انتصار الدهر وطغيانه ، وطغيان أضراره وأطواره وتحولاته . وقد آبت الحنساء أن تقع «الفاء» في أي موقع من مواقع التبرير في مقاطع صخر ، لكي تتجبه ما يقرن بها من سلب ، ولكي تتجبه من تحولات الدهر وضرباته القاصمات .

وسوف نتداح علاقة التناقض القائمة بين شطري هذا البيت ، وننتقل إلى شطري البيت الثاني الأخير في هذا الموضع القصير ، ليصير التناقض بين «خالصتي» و«أصيب» ، مبرئاً في تناقض جديد بين «أسوار» و«الرديف» ، ويرتسل كل من الطرف الإيجابي والسلب في

الحزناء ، يلقاه بعد الفناء ، مصيبتان مترافقتان : «فقد أصيب» ، وفي العيش أوطار» ، إذ أصيب صخر ولم يعد لها ، فأصابت الحزناء ذاتها ، وطفت عليها مشاعر الضياع ، وأحسب الغربة من الحياة والأحلام جميعها ، وزهدت في الحياة ، وكذلت ترفضها ولا ترغب فيها ، فينطلق قوماً وفي العيش أوطار صرخة ، تنبعث منها جواباً مطابقاً وموافقاً لما سبقها من قارعة وفقد أصيب» .

وكأنها تترايب صور «الإصابة» في داخل الذات ، مع صور «الإصابة» في خارجها وتوحد معها ، فقد أصيب صخر ، فأصابت الحياة في صميم باطن الحزناء ، في أحلامها وأحلامها التي سوف تتجلى لنا الآن في «الأسوار» :

٣ - ٧ - ٢ .

ومثل الرديف لم تنفذ شبيبته

كانه تحت طوى البرد أسواره

لقد انطوت أحلامها وأملها ، وتجمع كل رجالها من صخر ومن الحياة ، في «الأسوار» التي انطوت تحت طوى البرد من صخر ، وانطوى فيها .

ولكن البرد يقلبها كل ما سطر . ولذلك يعود ما حسبه من قبل وأسوارها ليتبدل لها في صورة مثيرة ، مفاجئة غير متوقعة ، تغلب نسق التعبير ذاته ، وتبدل من الترتيب المنطقي لخطوات إدراك مفراته ، وترتيبها في القضية وفي الزمان .

لقد كان صخر وكأنه تحت طوى البرد أسوار» ، فصار ومثل الرديف لم تنفذ شبيبته» ، ولكن صورة الريح المسد للصوب ، الذي وجه إلى الحزناء ، انطلق فجأة لصيها في صميم وجودها وأملها ، مباحثاً سريعاً قاتلاً - هذه الصورة تسبق في التعبير كل ما سواها من صور الماضي الجميل التي تركزت في الأسوار ، وتندفع إلى أول البيت الأخير من أبيات مقاطع الحزناء ، لتسمه هذا الجسم المؤلم الحزين ، وتغرس ذاتها في سياق من الإصابة والفقد ، الذي صنته وقد كان وما تلاها من نازلة «قد أصيب» ، وصرخة وما للعيش أوطار» . ثم تأتي - بعد ذلك - صورة «الأسوار» الجميلة المعجبة ، دلف صخور السلب السابقة القاسية ، لتصير هذه الأسوار مجرد ذكرى لآمل رقيق ودع ، دمه قوة قاسية نائلة ، متفكة شابة قية ، «مثل الرديف لم تنفذ شبيبته» .

نعم ، إن الرديف والصور يلتقيان ؛ إذ إنهما يبدآن معاً وجودهما من منبع واحد ، ولكلما يتجهان إلى أفقين متقاربين . إنهما - معاً - يبدآن «الحزن» من معدن واحد ، ثم يفترقان بعد ذلك في دروب الحياة ، ليرتاس الأول إلى الإصابة والأخطار ، ويشير إلى الحياة المهددة المضطربة ، وينقلد من أجل الفناء الموت - وإذا اتجه في بعض الأحيان ، إلى صيانة الحياة وحفظها ، فإن سيبله فيها الفناء والموت أيضاً ، على حين يتراعى الثاني إلى الرفاعة والأمان ، ويشير إلى الحياة المطلمنة المأدبة ، ويتقلد من أجل المباحة والمقارنة والزينة والفرحة . ولكن الأسوار - بالرغم من ذلك - ضعيف رقيق ، تنطوي جدليته على انكساره هو ذاته ، على حين تنطوي جدلية الريح والرديف ، الذي «لم تنفذ شبيبته» على كسر الحياة ذاتها ؛ ولذلك كانت «الأسوار» للحرارة

الحزناء حياة وفخراً وأملًا ، وكان الرديف خيبة ورزماً ، وخطراً وموتاً : إن ما تخفى تحت طيات البرد من جدل عتوم ، وخطير مقلوب ، قد تخفل الأسوار ، بأبدانها ، وأعاد صباغتها ربحاً رديفياً مقوماً قتيلاً قويا ، لم تنفذ شبيبته ، وما ذلك إلا من أجل أن يحسن الإصابة ، ويحسن القطة .

ليكن «صخر - الرديف» شبيهاً بالريح والأسوار معاً ، محشوهاً فلها ، قويا قتيلاً ، لم تنفذ شبيبته ، ولم يفنه البحر ، ولم يحنه ولم ينحن له ، ولم تقعد به همة عن مكافحته ومنافحته ، فيستريح جسده أو يترهل . نعم ؛ ليكن صخر كذلك . ولكنه ، في كل الأحوال ، لن يخرج ، في أفق هذا المقطع ، عن كونه أداة للموت والقتل ، وعلا للمباحة وضياح الأمل ، وخبية الرجاء والتوقع ، وأنه ينبع - في هذا الأفق - من معاني الإصابة والفقد ، وترك الحياة والزهد ؛ تلك المعاني الكسنة في القفل الماضي المباحة الخطير : «فقد أصيب» ، وفي الصرخة الحادة المأدبة التي تبعته وانبثقت منه : «فما للعيش أوطار» .

ولذلك كان «صخر - الرديف» قتيلاً صرخه الدهر ، وقاتلاً يصرع بواحث الحياة ومنابعها في داخل الحزناء ؛ فيورثها اليأس والألام ، والوحدة والحزن ، كما صنع من قبل ، حين حال صخر إلى سبتى ، وحال السبتى برأ ، وفي نهاية المطاف حال - ما هنا - صخر البرو السبتى ربحاً رديفياً ، يقول إلى ما كان للسبتى من قبل : وله سلاحان أنياب وأظفار . أي أن الريح الرديف في حقيقة ابن للأنياب والأظفار ، يسير سيرتها ، ويواصل ما كانا يصنعانه من إيذاء وعلن وجرح ، وهيئ بالثاق - الحزناء المعجول المعذبة ، التي تحيا المسغبة وإن رمت ، وتظل تحياها جماعة مضطربة ، وإن كان أخوها ومطعم «القوم» شحياً عند مسخهم .

وكما يتراعى الرديف إلى السبتى ، يقول أيضاً إلى البرو والدهر وما يطويانه في باطنها وظاهرهما من جدلية الثنائية والضداد ، والتداخل والالتباس ، والتحول والتغير ، والتبديد والتهديد ؛ ولذلك يسهم الرديف - من خلال هذا المقطع - في تحقيق آثارهما ، وتكريس هدواتهما ، فيدع الحزناء بالثاق ذائلة ، غريبة طريفة ، فريدة وحيدة ، بعد أن كان صخر خالصاً لها ، كلاً شاملاً يجده فيها بالتمام وكاملها ، ويومد الرديف - مع الأسوار - ليطبع حياتها بالتمتع والانتشار ، والتوزع والانشقاق ، وإن انصرفت مع الغوم وتوحدت تحت لواء صخر وحمل الأروية ، أو دخلت - من قبل - في «التون والألق» من «البيتا وسيدنا» ، وتجمعت فيها .

وفي كل الأطوار ، أورتها وصخره هيباء بوية معضلة ، تغلب فيها الذات والأعضاء ، والرؤى والمشاعر ، وتتداخل الأحوال والتوقعات . وفي كل الأحوال تترامى أطوار صخر وتغزلها وتتصاعق في أفق واحد ، يلاحق الحزناء بالمذبات والمفاجآت . ومن أنسى ما لا يحصى على مدى الأبيات ، تلك القطعة التجلاء التي رمتها بها المقارعة بين كون صخر سوراً ، وكونه رديفياً ، في الوقت نفسه .

ولقد تدافعت المفارقات ، وتراكت وتزاحمت على الحزناء ؛ فكيف يكون لها - من بعد - في العيش أوطار ؟ ولكن كما لا يدوم إيجاب ، فإن السلب أيضاً لا يدوم .



- ٣٥ - ورفقة حار حاديم بمهلكة  
كان ظلمتها في الطخية النار  
٣٦ - لا يمنع القوم إن سالوه غلبته  
ولا يحاوره بالليل سراراً

المقطع الثامن .

وهو - ضخم التسمية .

٣ - ٨ - ١ .

لن يفهم هذا المقطع الغريب ، بتحولاته الحادة المتكررة وتناقضاته الحاكمة ، إلا بوصفه بنية كبرى تحوى في داخلها بنية أخرى أصغر ، هي في حقيقتها ثلاثة مقاطع صغيرة (مقطعات ، ولترمز إليها بـ (١) و تسمى الليل صورة : ، الأبيات ٢٩ - ٣١ ؛ و (ب) و طلق البدين : ، البيتان ٣٢ ، و ٣٣ ؛ و (ج) و لا يمنع القوم : ، الأبيات ٣٤ - ٣٦) . ويقوم كل واحد من هذه المقاطع الصغيرة على علاقة تركيبية داخلية تنهض على التضاد بين مجموعتين أو نوعين من القوى : سلبية وموجبة ، بهذا الترتيب دائماً : سالب ثم موجب ؛ على حين يتبادل كل مقطعين متجاورين من خلال علاقة أخرى تقوم على التضاد بين الإيجاب والسلب ، بهذا الترتيب دائماً : موجب ثم سالب . وعلى هذا النحو يبدأ كل مقطع صغير (أو مقطع) بسلب ، ولكنه لا بد أن ينتهى بإيجاب ، ويتضح هذا كله في التخطيط التالي :

البداية	الآيات	النهاية
مقطع (أ) : جهنم (-)	← ٢٩ - ٣١	عند الجمع لغار (+)
مقطع (ب) : في جوف لحد (-)	← ٣٢ - ٣٣	بالخيرات أمار (+)
مقطع (ج) : ليكنه مقر (-)	← ٣٤ - ٣٦	لا يحاوره بالليل مراراً (+)

السلب والإيجاب في بدايات المقاطع الصغيرة

وبما أنها ، في المخطط الكبير رقم ٨ :

بما هو المحجور هو كذلك ليتسع لنفسه أرضاً جديدة ؛ وهكذا دواليك ، على غير ما عهدنا في مقاطع صخر ، على وجه الخصوص .

ومن هنا تكرر المقاصف والمقاطع التي يلتقي فيها السلب والإيجاب أو يصطلمان ، وكذلك تكرر النقاط التي يلتقي فيها السلب مع السلب ، أو الإيجاب مع الإيجاب ، من خلال العلاقات التالية :

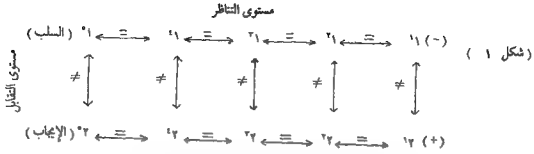
١ - تتناظر مراكز السلب جميعها ، وتشكل منظومة واحدة من خلال الصيغة التالية : ١١ = ١١ = ٢١ = ١١ .

وتتناظر مراكز الإيجاب جميعها ، وتشكل منظومة واحدة من خلال الصيغة التالية : ١٢ = ٢٢ = ٣٢ = ١٢ .

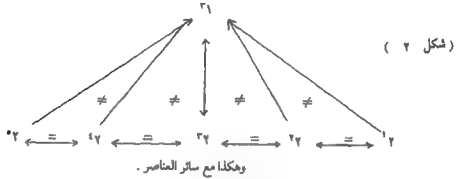
وتتجادل المنظومتان من خلال الصيغة التالية :

وهكذا تتول القصيدة في نهايتها إلى الإيجاب بحكم نسق العلاقات في هذا المقطع ذاته ، دون أن يكون هذا المال مصادقة عشوائية ، أو أمراً خارجاً عن طبيعة «الحلق» أو التكوين في هذه القصيدة ذات التماسك والإحكام .

وبذلك كله يتسم هذا المقطع الأخير باعتدال التجادل والصراع بين السلب والإيجاب : بين وجوه صخر البويعضا البعض ؛ وبين الدهر والموت من جهة ، وصخر والخساة والإنسان من جهة ثانية . بل إن الوجود الشعري في هذا المقطع ليتقلب ويترنح بعضه وعمق ، ويتقلبتناقلات متوالية متداخلة ، على غير ما عهدنا في سواه من المقاطع السابقة التي كانت أقل اعتدالاً وتفاعلاً ونحولاً ؛ فلقد تملووته أحوال السلب والإيجاب ، وأعطى كل منها يكر على الآخر ، الذي سرعان ما



٢ - سوف نجد أن كل عنصر ، أو مركز ، في أي من المنظومتين يدخل في علاقة تقابل مع كل عناصر المنظومة الأخرى ، أو مراكزها ، بالكييفية التالية ولتأخذ ( ٢١ ) ( على سبيل المثال ) :



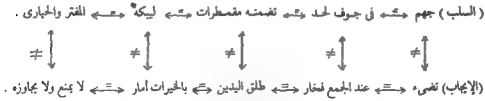
٣ - ومن جهة أخيرة فإنا إذا أخذنا قطاعاً من العلاقات بين المنظومتين تكونت لدينا الصيغة التالية ( إذا أخذنا القطاع الأول على سبيل المثال ) :

١٢ تناظر ٢١ وكلاهما يقابل ١١ و ٢٢  
وهكذا ، إلى آخر المنظومتين .

وبيان هذه العلاقات السابقة - كما تتحقق في القصيدة - يتضح لنا كما يلي :

١١ تناظر ٢١ وكلاهما يقابل ١٢ و ٢٢  
وهكذا ، إلى آخر المنظومتين .

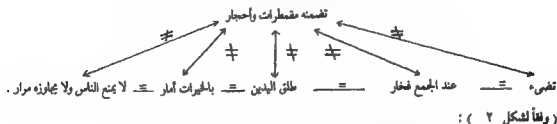
١ - تتجادل المنظومتان وفقاً للشكل التالي :



( وفقاً لشكل ١ )

• يتبين أن تلاحظ أن أساس تحديد العلاقات وأساس الحكم على قيم السلب والإيجاب ... إلخ ، إنما هو المجال الدلالي والبنائي في القصيدة ذاتها . فعل سبيل المثال قد يكون اليكاه في قصيدة أخرى ذا قيمة إيجابية على عكس الحال هنا . ومن حيث العلاقات فإن الأمر تابع من القصيدة كذلك . وقد تكون العلاقات ذات طبيعة خاصة ، كأن يقوم بين طرفي العلاقة وسيط يؤدي إلى تحويل طبيعة العلاقة بينها ، نفس العلاقة بين وليكاه و دباخيرات أمارة .. إلخ ، يقوم المتناقص بينها على أساس وجود وسيط بينها هو « التفاضل » موت صخر .

٢ - وضاجل كل مركز من مراكز إحدى المنظمتين مع مراكز المنظومة الأخرى جميعاً ، ويمثل ذلك كما يلي :



يقابل «جهم» (-) وفي جوف حده (-) .

والقطاع التال له يتمثل هكذا :

وعند الجميع فخر (+) تتناظر مع «طلق اليدين» (+) ،  
وكلاهما يقابل في جوف حده (-) و «تضمنه مقمطرات وأحجار»  
( - ) .

وهكذا إلى آخر المنظمتين .

غير أنه يمكننا أن نبين تلك العلاقات في مجموعها ، وأن نبين  
النسق الذي يضمها معاً ، والذي تتحرك من خلاله مختلف القوى  
والمناصر ومراكزها وتوافقاتها في هذا القطع كله ، بفضل الشكل  
التالي :

٣ - أما القطاع المتأخوذ في الحالة الثالثة ، فإنه يتجسد لنا - حين  
نستخرجه من القصيدة - في الصورة التالية :

«جهم» (-) تتناظر مع «في جوف حده» (-) ، وكلاهما يقابل  
«نفس» (+) و «عند الجميع فخر» (+) .

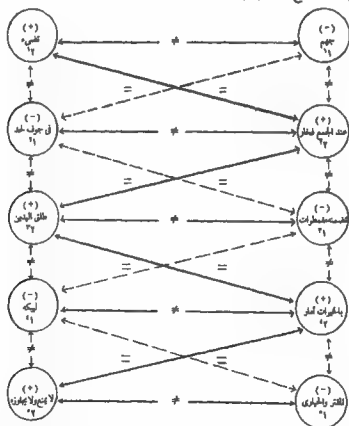
والقطاع التال له يتمثل هكذا :

في جوف حده (-) تتناظر مع «تضمنه مقمطرات» (-) ،  
وكلاهما يقابل «عند الجميع فخر» (+) و «طلق اليدين» (+) .

وهكذا إلى آخر المنظمتين .

وبالمثل ، فإن :

«نفس» (+) تتناظر مع «عند الجميع فخر» (+) ، وكلاهما



نسق علاقات التناظر والتقابل بين مراكز السلب والإيجاب في القطع الثامن

\* الخطوط المائلة (المتصلة الموجبة أو المتقطعة السالبة) تشير دائماً إلى  
علاقات التماثل والتساوي ، عل حين تشير الخطوط الأفقية الرأسية إلى  
علاقات التناقض والتضاد .

وهكذا نشهد كيف تتحرك القوى في هله الدراما من خلال نسق نشط عند ، له نظامه المحكم للطرد ، الذي لا يتخلف على الإطلاق ؛ وكان الخنساء قد أطلقت العنان في هذا المقطع لألييت منظومة لغوية باطنية وريقة الإحكام ، صارت تشكل التعبير اللغوي من خلال تركيب درامي ثابت يؤكد جليلة الحيلة من جهة ، وإيجابية المصير الإنساني من جهة ثانية ؛ إذ يترك كل جلد في إلى إيجاب ، وكل سلب إلى كمال .

وليس ذلك في حقيقته سوى واحدة من المحاولات الأخيرة الناجحة التي تبذلها الخنساء من أجل نجاتها وتماسكها واستمادة ميلها إلى الحياة وجهاً ، ومن أجل إحياء صخر وتخليده ، وإبراز وجوده ضد الموت والعلم ، يرغم الفناء والضياع . فكأنها تريد أن تقول لنا - من خلال البنية وعلاقاتها ، التي شكلت هيكل حديسها الصافي العميق ، الذي يلقي منا كل التصديق - فإن الإنسان معها حل به من صر ، ومعهما أمياه من فوت ، فهو الباقي يرغم لوت ، وهو الكامل يرغم النقص والسلب ؛ مادام قد عاش يصنع المجد ، ويذل العطاء . وهكذا لا يصير الرثاء - عند الخنساء - بكاء على الأموات بقدر ما يصبح أملاً وحياة ؛ وهذا ما نلغاه في هذه القصيدة على الدوام .

### ٣ - ٨ - ٢ .

ولقد دأبت القصيدة - فيما قبل - هل أن تنسب مقاطعها السابقة جميعاً بمظاهر السلب والنقص ، وإن خفي ذلك ثلاث مرات ، في نهايات مقاطع صخر الثلاثة السابقة على وجه التحديد ، حيث كمن في باطن إيجاب ظاهري .

لقد كان ختام مقطع « هو - السبق » :

ومشى السبىنى إلى هيجاه معضلة  
له سلاحان أنساب وأفساره

وكان ختام مقطع « هو - الكامل » :

ونحار وأهبة ، ملجأه طافية  
فكلك عاتية ، لملظم جبار

وكان ختام مقطع « هو - لا شئ لرية » :

ووسطهم القوم شحاً عند مسغبهم  
وإلى الجذوب كرم الجذ ميسر

وفي كل هذه المواضع ، التي كان ظاهرها المنعة والمعطاء والإيجاب ، كمن السلب والتيسر مع الإيجاب (عل ما سبق بيانه في حينه ، وفقاً لقوانين التركيب في القصيدة) . وعلى حين كانت هذه المواضع المتلبسة مقتصرة - كما قلنا - على مقاطع صخر - صخر - البر ذى الثاقبة والأزواج ، كانت نهايات مقاطع الخنساء جميعها خلاصة للسلب والنقص ، حتى إن بارقة الإيجاب الوحيدة (في نهاية مقطعهما الثاني « هي - المعجول ») التي غفلت في « إسله الدهر » من قولها :  
وللمر إله وإمرار ، سرعان ما تتلاشى وتذوب ؛ إذ يبدو الإحلال - في سياق طويل من السلب - وحيداً تليلاً يائساً ، محاصراً

بقوى الوجود والإمرار ، وصروف الدهر والفرق ؛ كما يبدو منفي بآثار القضي والانتقضاء ، كأنه ذكرى قد ذهبت وبعدت بلا أثر وبلا أمل في عود ، صارت تثير من مشاعر الفقد والحزن أكثر مما تستمد من مشاعر المنعة والإحلال .

وعلى التقضى من ذلك كله ، نجد أن القصيدة - كما علمنا - قد وهبت نهايات المقاطع الصغيرة التي يتضمنها هذا المقطع الكبير الأخير في القصيدة (وهو الخاص بصخر) - وهبتها سمات إيجابية خالصة ، بلورة ومهمة من خلال ذلك النسق الميسر الذي شهدها ؛ وذلك لكي تعالج القصيدة آثار غلبة السلب السالفة ومحورها ، ولكن تتبنى بنية هذا المقطع الثلاثية ذات المآلات الإيجابية ، ليكون - في الوقت نفسه - ختاماً يجمل صراعات القصيدة ، ويخلصها ، ثم يعيد توجيهها - في نهاية المطاف ، في آخر المقطع (ج) - إلى مجال إيجاب عميق ، يقوم فيه التعبير اللغوي ، الذي ينضج لأول مرة خالصاً - أو بكاد - للجملة الفعلية ، بدور جوهري يربط بين الواقع والتجارب ، والحلم والكمال ، في رباط سرى باطني يقوم بوصفه وسيطاً يعمل على حل تناقضات الوجود الإنسان حلاً يرضى الإنسان ويكفيه ، ويمنحه وضيمه ، ويقه من الضياع في ألبالية دراما الحياة بزمانيتها ويهدأ .

### ٣ - ٨ - ٣ .

ولسوف نجد أن هذه المقاطع الثلاثة الصغيرة ، التي هي إجمال وتلخيص وختام وتحويل ، تقف جميعها نظيراً متشابهاً - بوجهة عدة - لكل مقاطع القصيدة السابقة ؛ لمقاطع صخر الثلاثة من جهة ، وللمقاطع الخمسة الأربعة من جهة أخرى . إذ إن الإيجاب في هذه المقاطع القصيرة نظير للإيجاب في سائر مقاطع صخر السابقة ، والسلب فيها نظير للسلب في مقاطع الخنساء جميعها ، دون أن يكون نظيراً للسلب في مقاطع صخر . فكأنما قد جاء ما فيها من إيجاب تدعياً لما سلف من إيجاب اكتسبه صخر ، وجاء ما فيها من سلب تدعياً لما سلف من سلب حل بالخنساء . ولكن الإيجاب الواقع في نهاية المقطع الأخير ، في آخر بيت من أبيات القصيدة ، قد جاء لكي يحل كل مشكلات صخر والخنساء كليهما ، بل مشكلات الجماعة والإنسان - بوجه عام - في الوقت نفسه .

فمن جهة أولى ، نجد أن ما في المقطع (أ) من إيجاب في وجود صخر ينظر ما كان في مقطع الأول « هو - السبق » من إيجاب ؛ وكلاماً يدور حول مجد صخر وسيداته وعطائه ، وكلاماً يتفق أحدهما مع الآخر في آليات التعبير الخاصة بمقاطع صخر ، عل ما سبق بيانه ، من حيث غلبة الاسمية والصفات والمشتقات ، مع قلة الأفعال (فعل واحد في المقطع (أ) هو « قضى » ، وخمسة أفعال في مقطع « هو - السبق » ؛ ثلاثة منها منسوبة لصخر ، واثنان لغيره) .

[ راجع جدول الأفعال ] .

وما في المقطع (ب) من إيجاب ينظر ما في المقطع الثاني لصخر « هو - الكامل » من إيجاب ؛ وكلاماً يدور حول إزادة الحركة المنطلقة بالأفعال بلا حدود ، وكلاماً يتخذ - كذلك - آليات التعبير نفسها التي يتلبد عليها سيادة الجملة الاسمية وسيطرتها دون الفعلية (فعل واحد في المقطع (ب) هو « تفضمه » ليس مصخر فاعله ، وإن يكن

أن آليات التعبير السلي الخاص بمقاطع الختصاص لا تلتقي خلال هذه التناظرات بدرجات موحدة ، ولا تتوافق أساليب سيطرتها عليها ، وحكمها للتعبير فيها .

وعلى الرغم من أن اتجاه التعبير إلى صيانة صخر من السلب قانون قائم على الدوام ، فإن آليات هذا القانون تعرضي لجديليات عميقة على مدى هذا المقطع الكبير الأخير ، وبخاصة في القطع الأخير الصغير (ج) الذي تسبقه تمهيدات حادة في المقطع (ب) . ولذلك كله نجد أن السلب في المقاطع الصغيرة (١) ، و (ب) ، و (ج) يمر بتحويلات كيفية عدة ، فضلاً عن أنه يتناوب - كما - بين القلة والكثرة ؛ بين القلة في المقطع (١) الذي يتركز السلب فيه في جديليات الصيغة والدلالة في وجهه ، التي هي - على ما هي عليه من سلب - اسم وليست فعلاً ، والتوسط في المقطع (ب) بما يتضمنه من أصنام مأسوية مفاجئة والإفراط في المقطع (ج) ، من حيث غلبة الجمل الفعلية وانتصار الدهر ، وتناوب أفعاله ، وانتساب نسجه وامتداده ؛ نسج التناقضات والمعارف ، وتصوير النص والفقد .

ولكن كما يصاب السلب وآلياته بالتحويلات سوف نجد أن الإيجاب ، هو أيضاً ، قد أصيب بالتحويلات والتحويلات ؛ ولذلك سوف يعمل البيت الأخير في هذا المقطع (ج) ، وهو كذلك البيت الأخير في القصيدة كلها ، جدلاً إيجابياً حاسماً جديداً (كما ستشهد عند التحليل) .

وهذه التناظرات بين السلب الكائن في المقطعات الثلاثة ، التي يتضمنها مقطع صخر الرابع الأخير ، ومقاطع الختصاص الأربعة جميعاً ، تكون الختصاص قد تولدت من خلال البنية مع أعينها صخر ، وثالث معه كل الآلام ، وبجوانب يجانب كل الصراعات . ولذلك لا تكون الختصاص قد انحلت - كما أعلنت من قبل - ساحة العراك مع الدهر ، أو تركت صخراً يواجهه ويحارب وحيداً ، بعد صرختها المضطربة القذالة : دها للعيش أوطاره ، بل باليت معه - في صميم وجودها ، وبالطن شعورها - متوفرة الإرادة ، متوقفة العزيمة ، تشرعها بمجاهدة ومضحية متصلة . وقد ثوى ذلك كله في قلب دوافعها الإبداعية ومولداتها النفسية ، واتسعت ، من ثم ، على البنية وآليات التعبير وجديلياتها ، دون أن يظهر في المستوى السطحي أو البنية السطحية من التعبير ذاته ، التي اكتفت بظواهر من القول بدون كشف صراعاته ونزاعاته ، ويدون تبين جديلياته .

وبذلك يتضح أن قولها وفي للعيش أوطاره قد عمل على مستوى محدد من الدلالة ، ومستوى محدد من اللامعة والإبداع الشعريين ، دون أن يمتد أثره إلى مستوى أصق من البنية ومن الإرادة الشعرية والنفسية لديها ؛ تلك الإرادة التي انجذبت في هذا القطع الثامن الأخير ، على وجه الخصوص ، صورة فريدة بارزة ، لم يظهر مثلها في القصيدة من قبل ، وسوف نلقاها في حينها .

وإن رجعاً أصيلاً من وجوه الدراما والوجود الدراما لينتج على الدوام كلما تجلبت الإرادة الإنسانية ساعية إلى تأكيد ذاتها ، وبمجازة أوضاعها ، برغم الضعف والمزالم . وإن هذا المقطع الأخير ليعتد ببيروقراطية الختصاص الإنسانية التي تتجلى في صور غثقة أبرزها - كما - أنها تتصل بسبقنا الحلال الخاص بالختصاص - فعل الأمر وليكنه الذي

مفعوله ؛ وأربعة أفعال في مقطع - هو - الكامل ، جميعها منسوب لغير صخر .

وما في المقطع (ج) من إيجاب ينظر ما في المقطع الثالث لصخر - هو - لا يمشى لربة من إيجاب ، وكلامها يدور حول عطاء صخر للقوم (والناس) ، وليذهب به ، وتفتحهم فيه ؛ وكلامها نشأ بالآخر كذلك في آليات التعبير ، التي تقوم - خلافاً للمعتاد في سائر مقاطع صخر - على الجمع بين الاسمية والفعلية والنفي جميعاً في الوقت نفسه ، وانفرد البيت الأخير في كل منها بالتخالف الواضح مع الآخر ، إذ جاء بيت (٣٦) الأخير في مقطع - هو - لا يمشى لربة ؛ اسماً مشتقاً خالياً من الجمل الفعلية علواً تاماً ، على حين جاء البيت الأخير من المقطع (ج) رقم (٣٦) فعلاً مشتقاً خالياً من الجمل الاسمية علواً تاماً . أما بيان الأفعال فيها فهي كما يلي: رسمه أفعال كاملة في المقطع (ج) يقع صخر فاعلاً لا دعماً لا عنف ، ومفعولاً لاثنين منها مسالوه ، ولا بمجازوه ، وأربعة منسوبة لغيره ، في مقابل خمسة أفعال في مقطع - هو - لا يمشى لربة ؛ يقع صخر في اثنين منها فاعلاً ، ومفعولاً في اثنين آخرين ، ويسند الأخير منها لغيره) .

ولنا أن نلاحظ الآن أن كل هذه التناظرات قد جاءت على حسب نسق متراتب منتظم ، بحيث كان المقطع (١) ينظر مقطع صخر الأول ، والمقطع (ب) ينظر مقطع صخر الثامن ، والمقطع (ج) ينظر مقطع صخر الثالث ، بلا تردد أو اختلال ؛ فكأنها ، في كل حال ، القرار والجواب اللذين لا يختلف أحدهما أو يغيب .

ومن جهة ثانية ، نجد أن ما في المقطع (١) من سلب يتعلق بصخر (وهو كلمة وجهه فحسب) ، ينظر ما حل بالختصاص من سلب في مقطعيها الثامن والثالث ؛ وهي - المجهولة - وهي - الساهرة ؛ فجهامة صخر هي الوجه الذي يبدأ للختصاص الأم المجهول ، التي يطاردها البسبتي ويرعبها ، ويجيرها البوزيريكها ؛ وكذلك فإن جهامة صخر كانت هي أيضاً الآن للحيط بالختصاص الساهرة للوزعة بين احتمالات التوقع ، وتخاوف أهولة المصير ، في ليل مظلم غارت نجومه ، واكثر وجهه .

وما في المقطع (ب) من سلب وموت أحاطا بصخر ، ينظر ما في مقطعي الختصاص الثالث والرابع ؛ وهي الساهرة وهي - ما لديها أوطاره من سلب ونفي وموت ، وصورة حزينة من صور المزوف عن الحياة التي يرب في مسالكها ربح رديني ، قاتل قتي .

وما في المقطع (ج) من سلب يدور حول البكاء والفقد والحيرة ، ينظر بكتائيات الختصاص الحزينة ودموعها الغزيرة ، في مقطعيها الأول - هي - المبرى ويستزدها ويستكملها ، وينظر كذلك ما كان فيه من مشاعر الحيرة والاضطراب التاجين عما كان هناك ، في بداية التعبير الشعرية وفي بداية تدفق الإبداع الشعري ، من غموض في الإدراك ، وتقصى وعدم اكتمال ، وتذبذب وتوتر واضطراب .

وقد اتسم الترتيب بين كل تلك التناظرات السلبية القائمة بين المقاطع الثلاثة الصغيرة ومقاطع الختصاص الأربعة بالتداخل وعدم الانتظام ، كما لاحظنا ، وذلك على النقيض مما كان بين هذه المقاطع ومقاطع صخر بخلافه في عالم الختصاص بقره قرار . ونلاحظ كذلك

يسل على الحنتين مدبراً، بيت رقم (٢)؛ والفعل «تكي» الذي تكرر في الآيات الثلاثة التالية (٣) و(٤) و(٥)، وما تبع هذا الفعل من لوازمه البكائية .

٢ - التناظر بين «مقتر» و«إقتر»، وكلاهما موجود في المقطع (ج)، وكلاهما أيضاً موجود في البيت رقم (٣٤) .

٣ - التناظر بين الدهر في قولها «أفنى حريته دهر»، في مقطع (ج)، بيت (٣٤)، و«الدهر» الذي يسط سلطانه على القصيدة ويرز وجوده في مقاطع الخنساء الثلاثة الأولى ست مرات : في مقطع «هي - العبري» ثلاث مرات، وفي مقطع «هي - العجول» مرتين، وفي مقطع «هي - الساهرة» مرة واحدة . (لم يرد اسم الدهر في مقطعها : «هي - ما لعيشها أوطان» .

٤ - التناظر بين الظلام في قولها «مهلكة كان ظلمتها في الطخية الفار» في مقطع (ج) بيت رقم (٣٥)، والظلام في قولها «وبت ساهرة... حتى أتى دون غرور النجم أستاذ (من الظلام)»، في المقطع الثالث للخنساء «هي - الساهرة» بيت رقم (٢٣) .

ونلاحظ أن هذه التناظرات السلبية تدور حول معاني البكاء، والإقتر، والدهر، والظلمة، على التوالي . كما نلاحظ أنها تجمع بين مقطع (ج) فحسب من جهة، (أي دون المقطعين (أ) و(ب))، وذلك على التقيض مما حدث في تناظرات صخر الإيجابية السابقة التي انصهرت على المقطعين (أ)، و(ب) دون المقطع (ج) الأخير ومقاطع الخنساء : الأول والثاني والثالث دون مقطعها الأخير «هي - ما لعيشها أوطان» من جهة أخرى، وذلك أيضاً على التقيض مما حدث في تناظرات صخر التي توزعت على مقطعيه الثان والثالث دون مقطعه الأول «هو - السبي» . ثم إننا نلاحظ أنه قد اجتمع في المقطع (ج) (بطبيعة الحال) طرفا واحد من تناظرات الخنساء، بل إنهما، فوق ذلك، يجتمعان في بيت واحد من هذا المقطع، هو البيت رقم (٣٤)؛ وذلك هو التناظر «المحلل» الثاني، وقد تمثل في «مقتر - إقتر» . (في مقابل التناظر للمحل السابق الخاص بصخر) .

وبذلك نجد في كل مجموعة من المجموعتين، اللتين يضم كل منهما أربعة تناظرات، ثلاثة تناظرات متجاورة فيها بين مقطعات المقطع الثامن الأخير، وسائر مقاطع القصيدة، وتناظراً واحداً عليها يتجاوب طرفاه في داخل نطاق مقطعات المقطع الثامن نفسه، فلا يجاوزانه إلى سائر مقاطع القصيدة . كما نجد أن مجموعة التناظرات الخاصة بصخر لم تمتد إلى مقطعه الأول «هو - السبي»، على حين نجد أن التناظرات الخاصة بالخنساء قد انصهرت عن مقطعها الأخير «هي - ما لعيشها أوطان» فلم تحس . ولكل ذلك دلالة التي نلغها في حينها .

على أن هناك وجهاً لافاً آخر من وجوه التقابل ذي الإحكام والاتساق بين مجموعتي التناظرات هاتين وكذلك بين أطراف كل مجموعة والأخرى، وهو وجه يقوم على أساس نسق يحكم يربط بين المجموعتين ويوجدوها الخاص في داخل هذا المقطع الثامن الأخير . ويتضح هذا النسق من الشكل التالي :

يسيطر سلطانه الجذلي على بيتين كاملين ينصاعان للأمر فيه . فيحمان أفقا واسعاً من الذكري، ومن التجارب التي تمتد في المدى الواسع بين تجارب الحيرة والفضلال، وتجاوب الغفر والبؤس والافتار، التي تعمل جميعها على استدعاء صخر واستحيائه، وطلب عونه وعطفه، واستحضاره من خلال الوجد والبكاء، وبفضلها في الوقت نفسه، ونذاؤه واستمداده في كل زمان تقع فيه هذه التجارب، هل نحو يجعل صخرأ - مرة أخرى - سيداً للزمان وصاحباً لكل زمان (كما سنشهد في البيت الأخير) .

٣ - ٨ - ٤ .

وفضلاً عن هذه التناظرات الدلالية العامة السابقة التي قامت بين مقطعات المقطع الثامن الكبير وسائر مقاطع القصيدة، نجد تناظرات أخرى مشابهة قائمة على التكرار، ونأخذ - في غالب الأحيان - طبيعة التكرار اللفظية المحددة المباشرة، إذ تكرر ألفاظ بينها، أو تكرر ألفاظ تنتمي، بصورة محددة ومباشرة كذلك، إلى حقل دلالي واحد .

ونخصم هذه التناظرات، هي أيضاً، لذلك القاتون الثابت الساري في القصيدة على الدوام؛ قانون تدعيم الإيجاب في وجود صخر وتكريسه، في مقابل تأكيد السلب في وجود الخنساء، فغده لصخر، ووقاية له وصيانة .

أما وجوه الإيجاب المتناظرة في وجود صخر، فإن يأتينا كما يلي :

١ - «فمضى الليل صوته» في مقطع (أ)، بيت رقم (٢٩)؛ و«جمل الحياه، بمقطع صخر الثاني «هو - الكامل»، بيت رقم (١٨) .

٢ - «ضخم الدمية»، في مقطع (أ)، بيت رقم (٣٠)؛ و«ضخم الدمية»، في مقطع (ب) من للمقطع الثامن نفسه «هو - ضخم الدمية»، بيت رقم (٣٣) .

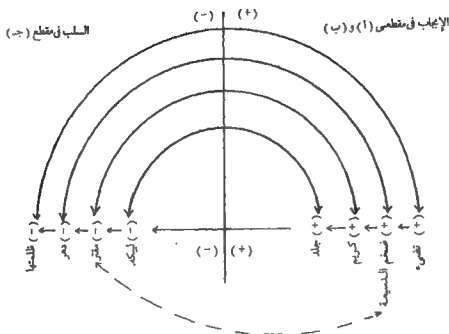
٣ - «كريم»، في مقطع (أ)، بيت (٣١)؛ و«كريم»، في مقطع صخر الثالث «هو - لا يمشى لريبة»، بيت رقم (٢٦) .

٤ - «جلد»، في مقطع (أ)، بيت (٣١)؛ و«جلد»، في مقطع صخر الثاني «هو - الكامل»، بيت رقم (١٨) .

ونلاحظ أن هذه التناظرات الإيجابية تدور حول معاني الإضاءة، وضمانة الدمية، والكرم، والجلد؛ على هذا التوالي . كما نلاحظ أنها تجمع بين مقطعي (أ)، و(ب)، ومقتضى صخر الشان والثالث دون مقطعه الأول «هو - السبي»؛ على حين يجمع واحد من هذه التناظرات بين المقطعين (أ)، و(ب) فحسب، أي أنه تناظر يخرج من داخل المقطع الثامن نفسه وينتهي فيه، دون أن يتمدد إلى سائر المقطعات . وننسب هذا التناظر (ضخم الدمية - ضخم الدمية) تناظراً «محلياً»، ولتدع أمره - الآن - إلى حين قريب .

أما وجوه السلب اللفظية المتناظرة مع وجوهه في وجود الخنساء، فإنها تتمثل فيما يلي :

١ - التناظر بين معنى البكاء في «ليك» من المقطع (ج) بيت رقم (٣٤)، ومعاني البكاء المشددة على مدى معظم المقطع الأول للخنساء «هي - العبري»؛ في «ذرفت» بيت رقم (١)؛ و«ففي



الشكل الاول لبيان العلاقة بين مجموعتي التناظرات اللفظية ومفرداتها  
في المقطع الثامن

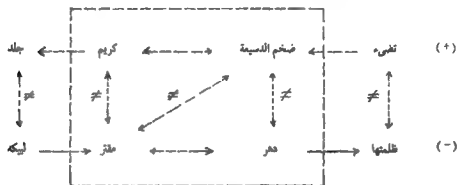
الكافرين في «جلد» ، وإن الظلمة في «ظلمتهاء» تقابل الضوء في «نقى» ، وبالمثل فإن النهر وما يقبضه من هلاك وفناء ، يقابل والسمية الضمخة ، وما تحمله (في أفق القصيدة) من حياة وبقاء وخلود . وكذلك فإن الإقترار في «مقتر» ، يقابل السمة والجدة في «كريم» .

وتزداد هذه العلاقات جلاءً ووضوحاً من خلال التخطيط التالي الذي سيظهر لنا الآن أن نتحدث عن التناظرات المحلية :

ومؤدى هذا أن إيجاب صخرى مقطعى (ا) و (ب) يقابل السلب الكائن فى حياة الخشاء والفرق والجود، فى القطع (ج). ومؤدى كذلك أن العلاقة بين مفردات المجموعتين تقوم على نسق متظم من التقابل الذى يجمع كل صفة ونقيضها، من خلال ذلك الترتيب الذى يجعل السلب الأول مقابلاً للإيجاب الأخير، وهكذا وذلك إلى أن يجعل السلب الأخير مقابلاً للإيجاب الأول.

وبين أن الكاء في وليكه يقابل التماسك وكف الكاء

(إحزاب المتطمين الصغيرين (أ) و (ب))



· (السلب في المقطع الصغير) (جـ)

الشكا. الثاني: العلاقة بين مجموعتي التناظرات اللفظية ومفرداتها في المقطع الثامن

الذي يستغنى به بنور صخر ، فيهتدى فيه كل الحيارى المرار . ولذلك يكون البيت الأخير قد ولد من باطن تفاعلات عدة ، وبخاصة تفاعلات مجموعة التناظرات الإيجابية والسلبية للدكوريتين .

وفي هذا السياق يتضح لنا السر في أن هذه التناظرات اللفظية السابقة لم تترام إلى مقطعي «هو- السبتي» و «هي- ما تعيشها أوطار» ولم تشملهما ، كما لاحظنا من قبل ، في حين امتدت إلى كل ما سواهما من مقاطع القصيدة . إن ذلك يرجع إلى أن سياق المقطعين يعمل بوجه حاد ضد الحياة وإرادة الحياة ، فالسبتي الجريء يدير الحياة ، ويتجه نحو وجود مغاير لها ولقرارها وتناغمها ؛ والزهد في الحياة والتخل عنها الكائنات و «هي- ما تعيشها أوطار» يعمل ضد المعادلة الباطنية للخساسة للدفاع عن صخر ، والوقوف بجانبه ضد الدهر ، لكي تنسج بالبيئة نسجاً يهدأ أخاها ويخلد ويحيي ، برغم صروف الدهر ونسجه المضاد للحياة والأحياء ، الذي ظل يدور حول مركزه القديم الخفيف «يسدى ونيار» ، وظل يسلك القصيدة وهاصرها وأبنتها جميعاً ، إلى ما قبل لحظة اختتام الحاشية ، التي تتمثل في البيت الأخير الذي كان صدى حتمياً لعلاقات بنوية ودالية ممتدة وعميقة ، وثمرة طبيعية لتفاعلات جدلية ظاهرة وباطنة .

لقد قالت الخساسة ذات مرة إن الدهر « (وحده) يسدى ونيار » ، ولكنها تقول له الآن ، جهله التفاعلات وتلك العلاقات :  
« لست وحدك أبداً الدهر السلى ينسج الحياة والمصائر والوجود ! »<sup>١</sup>

إن التناظرين المحليين وضخم الدسيمة و «مقتر» يكونان فيما بينهما هما كذلك - تقابلاً فريداً واضحاً لا يتكرر مثله بين أي طرفين يجران عن الشلاقي القائم على الترتيب الورود في الأبيات والمبتين لنا في الشكلين .

ويقوم هذا التقابل بين «ضخم الدسيمة» و «مقتر» ليتساق مع الإطار الدلالي الذي يجمع بين «ضخم الدسيمة» مع «كريم» في مقابل «دهر» مع «مقتر» ، ولوجود بينهما جميعاً في هذا الإطار الذي يجمع بين هذه التناظرات الأربعة الداخلية دون التناظرات الأولى والأخيرة (انظر الشكل السابق) ، والذي يعمل ضخّم الدسيمة كرهاً ، والدهر مقترأ بخيلاً ؛ فكأنما هي العلاقات الداخلية الباطنية التي تدبّر بها الخساسة الدهر ، وتعمل صخرأ عليه في ميزان الخير والعلّة .

وهكذا نجد أن وجوه الإيجاب التي تشكل أطراف المجموعة المتناظرة في وجود صخر في المقطع الثامن تتطوى في باطنها على علاج وجوه السلب في المجموعة المقابلة في وجود الدهر وصخر ذاته ، ووجود الخساسة والقوم (والناس أجمعين) ، فتكر عليها وتضيها ، وتعادها وتلفها . وبآية ذلك كله ، أن تلك الجدلليات تصل جميعها إلى قرار متناغم جديد ، ومثل إجماعي فريد ، في هذا البيت الفريد الذي ينجم القصيدة :

ولا يمنع الناس إن سألوه خلصته  
ولا يحاولوه بالليل صراو

حيث يزول البكاء ، وتلاشى الدهر (كما ستبين بعد) ، كما يتلاشى ما يصنعه في حياة « القوم » من إقترار ، وتجنل ظلمة الليل ،

١ تقتصر دراستنا للمقطع الثامن على وجوه البنية وصلاته التركيبية الدرامية مع القصيدة في مجموعها ؛ ونرجى - الدراسة التفصيلية له إلى حين آخر .







## ميراماز أو جدل السرد والحوار

« وإن انطوى كل منا في أعماله على مزاج منفرد متماثل  
لصاحبه ، ولكن نحيه أوقات يبرز فيها المزاج الثاني في  
الأصاقل ليثير الغبار والتضخيمات » .

( الرواية ، ص ٧١ )

لقد أحللت «ميراماز» بعض ، في الواقع الأدب العربي بصفة عامة ، وفي واقع الرواية العربية بصفة خاصة ، تحولاً جذرياً في الإبداع الروائي . لقد حورت الأشكال وغلخت البنيات الروائية ، سواء النحجية منها أو غير النحجية . إن الناقد ليحارحاً في اختيار المنهج النقدي الإجمالي المقاربة «ميراماز» بوصفها علامة واضحة في طريق الرواية العربية الطليعية . وبعد أن تذهت غيوم الحيرة ، استقر اختيارنا على الشعرية (Poétique) وعلى ما تقدمه لنا - بوصفها منهجاً نقدياً معاصراً ، يفتح إلى العلمية الممكنة - من أجهزة مفاهيمية ، وأدوات إجرائية ، ومصطلحات نقدية دقيقة ، لتحدد بصورة أوضح علاقة الذات الناقلة بالموضوع المقنود ، وتدهو إلى الحوار الجدل بينها . لماذا الشعرية لا تبدأ ؟ لأننا لا نريد فهم النص الروائي فيها محلاً في أجواء التجريد أولاً ، وثانياً لأن الشعرية لا تركز - رغبة في تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية العلمية - على الحكاية بل على المحكي الذي يجعلها في طيه . وهذا لا يعني ألينة أنها تصدر - في الممارسة النقدية - عن نتائج المحكي والحكاية ، وإنما يعني أنها تدرى - عمل النقيض من ذلك - أن المحكي هو الذي يتبع الحكاية . وهذه النظرة الموحدة مغايرة للأحادية التي تمتد - في رؤية ثنائية - أن الحكاية هي التي تتبع المحكي ، فتحليل المحكي هو تحليل للحكاية الضمنية بطريقة أبعد غوراً في الضمنية . ينطلق هذا التحليل من بعد الرواية الجمالي ليستجلب أديبتها وشعريتها وفق ممارسة النقاد الشريرين (Poéticiens) النقدية التي تناول عناصر المحكي .

والشخصي النسبي ، وفي هذه الحال ستكون الحكاية طاقته في ظلمة التأويل وضبابيته .

ويمكن أن يعقب ناقد شترووس\* ، هم هو البعث عن البنية والدلالة ، بأنه من الممكن تناول «ميراماز» انطلاقاً من «بنيات بسيطة»\* تتجلى في العلاقات للهيمنة في الرواية ، والمحملة لتثانيات وجهة النظر والسلوك . غير أنه - في هذه الحال - سيكون الناقد

من هذه العناصر التي لها علاقة بالسرد متينة «المنظور السرد» أو ذوائية الرؤية، أو وجهة النظر بمفهومها المتصل بالمحكي بصفته شكلاً لبنية ، لا بمفهومها المتصل بالحكاية ، الذي يشكل هدف دارسي إيديولوجيا النص الروائي ومؤثر مضامينه .

إن إبراز وجهة النظر بالمفهوم الإيديولوجي سيؤدي حتماً بالنقاد إلى إعادة كتابة الرواية بكاملها ، أو تحريك إلى مآزق التأويل الذاتي

\* نسيب إلى كلود ليفي - شترووس .

\* راجع جرمس والدلالة النبوية . بوف ، باريس ، ١٩٨٦ .

\* تيجب عفو: «ميراماز» دار الفلم ، بيروت - لبنان ، ١٩٧٤ ( ط ١ ) ،

١٩٧٦ ، مكتبة مصر .

والموضوعي . لكن مفهوم السردية قد اتسع وامتد ليشمل علاقة السارد التقليدي والموضوعي المحيية بالمسرود له ، وبالشخصية الممتلئة ، أو علاقة الشخصية الساردة بالمسرود له وبالشخصية الممتلئة ، أو المنظور السردية والغيمر الذي يتم به السرد - سواء كانت الكتابة الروائية تقليدية أو جديدة .

أما الحوارية فهي من الحوار الذي يشكل المشهد (Scène) الروائي ، والذي يقدم لنا حوار شخصيتين أو عدة شخصيات . غير أن ميخائيل باختين يعطى لهذا المصطلح التقليدي مفهوماً أوسع يمازج - في نبوغه الدلال الثر - الحوار المشهدى ذا الوظائف المتعددة (التعرف ، الصراع ، الامتثال ، الرقبة ، في كل الأزمات . . .) إلى الحوار السردى أو السرد الحوارى . وتتحقق في السرد الحوارى أساليب اللغات الاجتماعية والأدبية بمختلف مستوياتها ، وتبعاً لشفرة (Code) الكاتب الذى يتفكرها أو يسترجعها بعدما كان قد سمعها أو قرأها ، ثم يعيد كتابتها بأسلوبه للتمييز الجديد ، أو ينسجها (يعطيها الشكل التعبيري الأنسب) في صورة أسلوبية بديعة : إنه يمزجها . وهذا المزج هو ما أسماه باختين «التبهيج» (L'hybridisation) - وسماه جبرائيل جينيت التناص (L'intertextualité) الذى يتم بطرق متعددة :

- ١ - تقاطع نصوص متميزة مع نصوص أخرى ، كما هو الشأن في «نجمه أحطس» لصنع الله إبراهيم بحيث تتداخل مذكرات ميكيل أنجلو في المقاطع السردية الروائية .
- ٢ - تتداخل واضح بين عبارات تراثية وأخرى معاصرة ، أو بين أسلوب قديم وأسلوب حديث ، أو بين أسلوبي حداثتين مختلفتين أو أكثر . ويشيع هذا في أعمال المحاكاة الساخرة (Parodie) .
- ٣ - تتداخل لغتي بين لغتين أو لغات .
- ٤ - تتداخل طقن وأسلوبية خفية جداً إلى حد صحتها من صنع الكاتب ، حيث يصعب رد كل لغة أو كل لفظ إلى مصدره الأصل . والبحث في هذا النوع بحث سيغزى .

من وظائف هذه الأساليب الأخيرة الأدبية التجديد ، والتأثير ، والإمتاع عن طريق تولين الأساليب وتربيعها .

لقد تطورت الحوارية على يد هذا الفيلسوف الناقد إلى أن أصبحت انجماً أدبياً في الكتابة الروائية . ومن مبادئ هذا الانجاء - على حسب استنتاجاتنا :

(أ) دهره السارد التقليدي والموضوعي إلى نفي الذات وربط علاقة أسرية ميتة ، وصلة إنسانية حقيقية ، بالشخصيات ، حتى يتبنى لها الكلام والإنفصاح عما في ذاتها بلذاتها ، وقول رأياها ، والكشف عن وجهة نظرها للمحترمة ، لا عن طريق الحوار المشهدى فحسب ، بل عن طريق السرد الحوارى أو السرد المتداخل بخطاب أو غطاية الغير أو الذات أو بالتناجاة الحوارية بحيث تتمدد الضمائر وتتنوع .

(ب) الكشف المباشر - دون وساطة السارد التقليدي والموضوعي - عن ذاتية (وموضوعية) الشخصيات الممتلئة في رؤيتها للذات ولبقية الشخصيات وللأشياء . وهذا هو المبدأ الذى يعد أفق الرواية البعيد ، الذى إن بلغته صارت الجنس الأدبى المتميز .

النبوي الدلال في مستوى القارىء الذكى الذى سيكتشف بسهولة فائقة علم تطابق وجهة النظر والسلوك في هذه الرواية الجليدية . سيرسفل مثلاً أن «سرحان البحري» للدعى الثورة ، والمعاشق الثورة ، لم تحظ وزهرة (التجسيد المثلث للثورة) التى أحبتها بأمة عنابة لديه . سيردك هذا القارىء - دون كبير صعوبة - أن الفعل الجنسى الدمار الأمان والإجرامى اللامستول مع «زهرة» يفضح القول المعاهر والذات الإجرامى اللامستول في الثورة . سيلمح القارىء الفطن أن «زهرة» ثورة طبيعية ثابتة ومستمرة ، وأنها تستمر وتطور إذا وجدت التربة الخصبة ، كما سيكتشف ذلك بسهولة من هذا الحوار الدال في بساطته :

- وأنت يا زهرة . . هل تحبين الثورة ؟
- ( . . . )
- إنها تحبها بالقطرة . . ( ص : ١٠٨ ) .

سيلمح هذا القارىء - بلا كبير عناء - أن «سرحان البحري» مجرد ممثل مسرحي يلعب دور النازح على مسرح الحياة ، دون أن يكون ثائراً حقاً مثل «زهرة» - على الأقل - التى تعمل لتغيير وضعيتها الطبيعية ، وأنه يتقن برعي حاد دور «حياة زهرة» و«ثورة الزهرة» ، كما يتضح ذلك من اعترافه العلوى : «أولاً للمجلوب عن نفسه وعن «منصور» بأى» وعن الفتاة الفلاحة التى تلمس الثورة بالمقهوم الطمى - لا بالمفهوم التناضالى الحزنى التنظيمى والإيديولوجى - بل تميمها ونحيها وتماشيها من الداخل في حدود وهي اللا - وهي الطبيعي والجسدى بلا فتاح ، إذ يقول : «أذكرت بالفرينة أتى عطل الثورة الأول ، مع احتمال مشاركة منصور في ذلك ( . . . ) ولحت زهرة فقلت لنفسي إنها مثلة الثورة الأولى ، وتذكرت كيف دعت لها أمام مرة ، وكيف لفحى صدق الدماء وحماسه البريء» . ( ص : ١٦٦ ) . سيردك القارىء اليقظ أيضاً أن «زهرة» بطل إشكال يعسد الرضى الممكن ، في حين يلمس «سرحان» الرضى الواقعى الحاطية الغافل السرحان (صيفة البالغة من سرع) ، وأن «زهرة» مصباح ديوجينى ، يكشف - في وضع النهار - حقيقة الحقنة أمثال «سرحان» (الذئب) و«منصور» خائن الثورة وخائن أسناده وصديقه الشاكر الحقيقي والتناضل الشريف وفوزى وزوجته ودية - كما يظهر ذلك من اعترافه التلقائى هذا : «نظرت إلى وجه زهرة الشاحب ، ودعوتها إلى الجافة على الرجعتين ، ونظرها الكسيرة الدالية ، فحول إلى أتى أنظر في مرة ( . . . ) أجل أنظر في مرة» . ( ص : ١٣٧ ) .

غير أننا - تالينا لحظوة ركوب زروق التاول المغامر والمتخطب في موج النسبية المتلاطم ، والفاسر في يوم عاصف - سنبرز شعيرة «ميرامار» اعتماداً على المنظور السردى بوصفها متعصراً من عناصر السرد الأساسية ، ومقارئين السرد بالحوار في صراعها حول مساحة المحكى الروائى .

نتبين من هذه الممارسة التقليدية التى لا تعدو كونها عارولة ، إيراداً جدد للرمية والحوارية . ولكن ما دلالات هذين المصطلحين التقليديين ؟

السردية من السرد ، أى الوظيفة التى يقوم بها السارد التقليدى

• التأكيد عبر المقال من عندنا .

لقد جعل ضياء الشرقاوي وميراماره ضمن الروايات الصوتية<sup>(١)</sup>، وأشارت إلى العيد إلى تعددية الأصوات في هذه الرواية الجدلية. غير أننا نختلف مع وجهة نظر الناقد، التي اتخذنا ذريعة الاستبدال لمصطلح «زاوية الرؤية» أو وجهة النظر، أو المنظور الشخصي، بـ «الواقع» بفهمه الإيديولوجي، إذ قالت: «لأن كان عمل قد ركز على بلورة مسألة الموقع للراوى، وحاول في حدود قدرته، إظهار دلالية الشكل بإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوى وقطع البنية التي بما يقول، فإنه حاول أيضاً قراءة الإيديولوجي بقراءة الفنى، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوى بما يروى وعن يروى، وفق ما يستخلصه الراوى من تقنيات تساعد على تحقيق روايته، على أي إقامة تركيب لغوي فنى».

ليس استخدام الفنى عملاً بديلاً، ومن ثم ليس الفنى عملاً أثيرياً، صلياً، أو متزهاً، بل هو نشاط بشري، يبرر ويقول، من حيث هو كذلك إيديولوجي، للفتل موقع فنى<sup>(٢)</sup>.

وإذا أردنا تحليل قوله الناقد تحليلاً إيديولوجياً فإننا نجد أن كل الصفات التي استندنا إلى العمل الفنى تدل على أحكام قيمة معيارية. ولنا نكر وجهة نظرها هذه بصفة مطلقة، ولا نكر إجراءات التبع الإيديولوجي في النقد المعتمد على الدلالة والإشارة أو السيميائية، ولكننا لاحظنا - في واقع النقد العربي - غلبة هذا المنهج بقصائمه ونقائصه على التحليل القائم على أساس من الشعرية. وفي هذا الصدد نسوق وجهة نظر أخرى ليمى العيد تؤكد ما نذهب إليه، ما تزخر به وجهة نظرها من مصطلحات اجتماعية، ببرغم اعتراضها الصريح بأنها تقرأ الإيديولوجي بقراءة الفنى، إذ قالت: «وإن القول السري يكسب فنيته بديقراطية، أي بفتح موقع الراوى على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لنا منظوماتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفنى عن طابع سياسي عميق، قوامه حرية النطق والتعبير»<sup>(٣)</sup>.

وإننا نؤجل توليف المنهج الإيديولوجي إلى أن نغمره على عمل آخر، لنضيف الآن إلى نقد فنى العيد والفنى، إضافات ندمنا ذات أهمية قصوى ومتعمدة حول مكونات أخرى للخطاب الروائي، تظهر بشكل إلى كيف يعمل نص «ميراماره» الروائي.

لقد حققت هذه الرؤية حقاً في مجال الإبداع الروائي المتفتح دوماً على الجليد نغمة نوعية في الحوارية التي يميل فيها السرد نحو درجة الصغر الخيالية. هذا هو ما يدفعنا إلى حسان وميراماره قمة الحدادة في إبداع أشكال روائية جدلية. ما معاً هذه الحدادة؟ إنها:

- ١ - غياب السارد في «الرؤية من وراء».
- ٢ - غياب السارد في «الرؤية مع».
- ٣ - غياب السارد التقليدي والموضوعي في «الرؤية من الخارج»، التي تتضمن في الآن ذاته - على حسب وجهة نظر الناقد الفرنسي Jaap Linvelt - «الرؤية من وراء» التي تغلب في الوقت نفسه «الرؤية من الداخل» التي هي «الرؤية مع».
- ٤ - وجود أربع شخصيات ساردة؛ وقد أشارت إلى العيد ذلك.

(ج) محاولة السارد التقليدي والموضوعي اتخاذ مسافة من الشخصية بعد تكليفها بل تشريفها بهجمة السرد الخفية مع رغبته فيه. وعندما تغدو شخصية ما ساردة يجب عليها أن تتخذ كذلك مسافة من للسرد له، كالتي اتخذها منه السارد التقليدي الموضوعي عندما ابتعد عنها تلك المسافة. وفي هذه الحال، يتخذ السارد والسرد له - بدرجات متفاوتة بينهما - إلى السرد في درجة الصغر المحال. لماذا هي عمالة؟ لأن الوجود الخفي لأحد عبارة ساردة في الرواية يتضمن وجود سارد أو شخصية ساردة ومسرد له.

(د) رفض الشخصيات الساردة والمثلة للسارد دون المسرد له.

(هـ) استمرارية علاقة الشخصيات بالمسرد له برغم غياب السارد.

(و) تصديدية أصوات الشخصيات (أو أصوات الأشياء - الشخصيات في الروايات الفضاوية مثلاً) تسمو والحوارية على «السردية».

إن الكتابة أصلاً حوارية، إلا أنها - في اللحظة - يطغى الراوى على المجتمع. أما في الرواية فالحوار مفتوح بين الكاتب والقارئ الواقعيين، بل عندما يفرغ الكاتب الواقعي من كتابة روايته وتشر وتوزع، بل حينما يشرح القارئ الواقعي في قراءتها. غير أن «الشعرية» تعد وجود كل من القارئ والكاتب الواقعيين وجوداً مادياً حياً خارجاً عن الخطاب الروائي الذي فيه يدور - بالمقابل - الحوار بين السارد (Le narrateur) والمسرد له (Le narrataire) الحياليين. وقد كانت علامات هذا الحوار جد واضحة في الخطاب الروائي التقليدي؛ أما في الخطاب الحديث والمعاصر، الذي صار الحوار فيه يدور بين الشخصية الساردة والمسرد له، فلقد أضحت علامات هذا الحوار أقل وأشد غموضاً، أي أضحت ضمنية.

وإذا كان المسرد له يحظى قديماً بالتقدير والاحترام الأسريين الإنسانيين من لدن السارد التقليدي دون الشخصية، إلى مستوى تبعته فيه هذه العواطف الحارة إلى الاعتراف بها بعبارة دالة على تلك العواطف مثل قول: «صديقي...»، «عزيزي القارئ...»، «ستجدون...»، فلقد صارت الشخصية تحظى اليوم بالتقدير والاحترام نفسها. ومن علامات هذا التقدير والاحترام:

- ١ - الفعل دون القول لأنه شرفها بالسرد.
- ٢ - جنس (دون المسرد له، الذي تكن له الشخصية الساردة العواطف نفسها) نحو السرد في درجة الصغر السراب.

وسنبلغ «الحوارية» مستقبلاً مستوى كبيراً من الشفافية والتألق عندما يقترن المسرد له أيضاً من السرد في درجة الصغر، ويوم تنزل الشخصية الساردة درجات عن كونها محوراً لتوجيه المسرد له، كي يتاح لها التحوار المباشر مع الذات، أو مع بقية الشخصيات المظلة أو مع أشياء، أو مع الجميع أو اللا أحد. سيتمخض ذلك عما أسماه باختين تعددية الأصوات (Polyphonie)<sup>(٤)</sup>.

● يستعمل هذا المصطلح الموسيقي في أصله بالحق المجازي (صوت الشخصية أو صوت الشيء - الشخصية).

• انتهاء الرواية إلى الصنف السردى الداخلى - حكاية (إنفا) نحن استخدمنا مصطلحات جاب لانتميات التقديم المقابل للصنف السردى الخارجى - حكاية .

نميز أولاً بين صنفى السرد الداخلى - حكاية الإعدادى والممثل : (أ) الصنف السردى الإعدادى (Auctorial) : يكون فيه إدراك الشخصية الساردة الخارجى والداخلى واسعين . وتقدم الشخصية الساردة فى هذه الحيايل مجسداً عن الأحداث وعن الشخصيات الممثلة وعن خطاباتها بلغة الخاصة . ويلاحظ أن تقوم أيضاً باسترجاعات واستباقات ممكنة . لكن من المحال فيها الوجود فى كل مكان ، ومعرفة كل شيء . أما فى ما يتعلق بقائمتها السردى الأساسى وضميرها النحوى ، فإنها داخل - حكاية ، سرد بضمير أنا (وإبراهيم النحى) . وفى ما يتصل بدرجة إدخال خطاباتها للمتلين ، فإنها تتزود (Narrative) خطابها الداخلى وخطاب الشخصية الممثلة الخارجى<sup>(٤)</sup> . ومثل هذا النوع السردى رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ ، ففي هذه الرواية هناك شخصية ساردة تبين السرد وتروى عن أحداث وشخصيات بضمير أنا/النحى ، ولجلب أقوال الشخصيات الممثلة إلى حد يتوقع فيه السرد داخل الحوار بشكل بارز جداً ، وتقتل الحوار وأنكرت الصلابة له ، وتحدثت بالإنشاج الحوارية التلقائية أو الجولبية (قلت لنفسى ...) ، وتكفى عن السرد لبدأ الحوار المشهدى لتعدد الأصوات ، وتزود أحياناً بعض أقوال الشخصيات . كانت «الكرنك» تعدى المتحقق فى الحوارية وتسمى إلى ما بلغت «ميرامار» لى مجال الحوارية لو لم توجد شخصية ساردة بلا اسم ، طغى صوتها عن أصوات الشخصيات الممثلة الأربعة ، التى تحمل قصص الرواية الأربعة أسماء هذه الشخصيات عنواناً لها : ترفلة - إسماعيل الشيخ - زينب دياب - خالد صفوان . غير أن هذه الشخصيات لم تبلغ درجة الشخصيات الرواية التى بلغت شخصيات «ميرامار» الأربعة .

(ب) الصنف السردى الممثل (Actorial) : يكون فيه إدراك الشخصية الساردة الداخلى والخارجى محدودين . تقدم كذلك هذه الشخصية مشاهد الأحداث وخطاباتها الشخصيات الممثلة بلغتها . وإذا نحن حاولنا معرفة كيفية إدخالها خطاباتها الشخصيات الممثلة ، فنلاحظ أنها تدخل خطاباتها للمتلين الخارجية كلها استطاعت التقاطها ، وتعمل على السرد له بالأسلوب المباشر ، أى بالإنشاج ومخاطبة الذات من ذاتها أو من الممثلين ، أو تغلقها إليه بالأسلوب غير المباشر ، أى بالإنشاج ومخاطبة الذات كذلك . إنها تروى بضمير أنا (أو الأنا) أو ألهو اللذين يعينان الأنا<sup>(٥)</sup> . هذا هو الصنف السردى لـ «ميرامار» . غير أن هذه الرواية رسمت أربع شخصيات ساردة ، وتروى وتحوّل تارة ، وتقتل ويروى عنها وتحوّل تارة أخرى . وقد كانت «قلب الليل» تتخطى الشكل الروائى لـ «الكرنك» بشكلها الذى يتأسس على الحوار المشهدى ، إذ تتحوّل شخصيتان ولكن تلعب الألى دور السرد بما هو محور لتوجيه القارئ موجز جداً ، وتكتفى بطرح الأسئلة على الثانية التى تروى قصتها ، التى تشكل النسيج الحكائى للرواية بسرد وحوار . وتعد «قلب الليل» رواية حوارية ، إذ تقتضى الحوارية تصديحة الشخصيات التى تتكلم وتتحوّل - بصفتها أيضاً شخصيات ممثلة - مع الشخصيات الممثلة الباقية ، وتمازج ذاتها وتواجهها بحيث تكثر

الضمائر وتتوحد ، وتتلون تبعاً لذلك الخطابات وأصاليها ، كما فى رواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفانى .

٦ - إن الشخصيات فى «ميرامار» ساردة ومثلة . لكن عند الشخص الرواية لا يجاوز الأربعة . إن درجة التمثيل تنزل حيناً تكون الشخصية ساردة ، وترتفع حيناً تكون مثلة ومسروداً عنها فى هذه الرواية وبما أن السرد والتمثيل يهتمان فيها بالتناوب ، فإننا نستخلص أن فى «ميرامار» تمازجاً نسبياً بين السرد والحوار . ويجب التذكير فى هذا الصدد بأن التمثيل لا يعنى الحوار أو السرد ، وإن كان يمكن أن يعنىها معاً . ونستخلص أيضاً أن الرؤية الواقعية : كل شخصية تروى (بدلالات الفعل الثلاث : الرؤية - الرأى - الرؤيا) . وتروى وتشارك فى الأحداث نفسها التى تشارك فيها الشخصيات ، أو تسمع فقط عن وقائع أخرى وقعت لشخصيات لها بها علاقة ما من طريق شخصية أخرى ساردة أو مثلة لم يتيسر لها أن ترقى إلى مستوى الرواية . إن وحدة الوقائع واختلافها يحفظ للرواية تماسك عناصر بنيتها شكلها . لكننا نلاحظ : لماذا أورد فصلان لصوت «عامر وجنى» ؟ ألم يكن صوت «زهرة» أجدر بالفعل الأخير بدل «عامر» الذى كان يحاورها فيه ؟ لو فعل الكاتب خالف - على مستوى الكتابة بوصفها واجهة من واجهات معرفة الحياة وتغييرها ، وفعلنا مفارقة للآل - عمل «سرحان» مثلاً للوَجَل للحياة والمستحيل للموت ، ولأصعبنا إلى صوت الحزن وتقليد الأم العسرى الأليم ، ولأصعب فى الرواية خمسة أصوات على الأقل بدل أربعة . لقد أورد فصل لـ «إميليا» دون «ولى» ودون «ولف» فى «السفينة» (١٩٦٩) لجبرا إبراهيم جبرا ، غير أن تبادل «عصام» و«عبد الله» و«دعوى» خمسة فصول بحيث شمل «عصام» الفاتح للسفينة و«عبد الله» فصول «دعوى» المغلق للسرد أربعة . جميل للسفينة - ذات الفصول العشرة تقتصر على ثلاثة أصوات فقط . ومن علامات استحضر الشخصيات الساردة للمسروود له :

(أ) طول سرد الشخصية الرواية لاسترجاعها الماضى القريب والبعيد لتعجب الحاضر .

(ب) استبدالها بالكلمة فى الحوار بحيث يشغل الصوت الواحد فقرات .

(ج) تداخل السرد بالحوار (قال ... قلت ...) ، أو بديان ، أو يتخذ السرد شكل مذكرات . وبها يمكن الأمر فهناك أوجه شبه واختلاف بين جمالية «ميرامار» وجمالية «السفينة» .



لقد لاحظت بينى العيد انفراد «عامر وجنى» بأول وآخر فصل من «ميرامار» وحرمان أصوات لآخرى منه . إلا أنه لا ينبغي أن نقترب هنا مساهمة أخرى فى النقد الحوارى حول التناقض الذى وقعت فيه الناقدة لما حاولت جعل - تحت هاجس التأويل الذى يتعلل إيجابته لغرافته البارزة - «عامر وجنى» هو كاتب الرواية الممكن بقولها الاختصاص هذا : «ميرامار» محكومة ، على تعدد الرواة فيها ، بموقع الكاتب الراوى ، موقع عامر وجنى الذى يبدو صاحب دور مميز بين الرواة الباقين فى الرواية ( ... ) أضف أن «عامر وجنى» هو فى الرواية صفحى ، أى مومن يكذب ، أى من يمكنه أن يروى كتابته<sup>(٦)</sup> . ولقد أكدت ذلك بقولها : «إنه الراوى - الكاتب»<sup>(٧)</sup> . وتجلت مفارقة

الإعجاب بما يحس به صدها، وفي الجهر الحامس والممس الجسامر  
بأرائها. لقد تخلّ - سواء روى بضمير الممر أو بضمير الأنا، وسواء  
كان خروج - حكاية أو داخل - حكاية - تخلّ عن صوته الأحادي  
اللا حوارى واللا يتأقش (لرؤيته الثنائية)، والمطغى لنور الحوار  
الجليل. لقد انتشرت سلطته الأبروية على الشخصيات المثلة، وحل  
عقلها حنان الأمومة. وبعبارة أوضح، أصبح الأب المعقل يعاملها  
بعطف الأم، وأصبحت الأم العاطفة تسخران معاً من  
صروح الثنائية بين الأب والأم، والمقل والعاطفة، في وحدة جدلية.

في غياب السارد التقليدي الموضوعي، لم يعد هناك ما يدعو إلى  
الميل إلى الاستدلال على العجز الإنسان بأقوال شخصيات «ميرامر»  
مثل: «لم أرو أكثر مما رأيت إلا الفليل»<sup>(١٠)</sup> ويمكن أن نصيف بالطريقة  
نفسها «لا يمكن أن نلاحظ كل شيء» (ص: ٥٠)، بما أننا ندرج  
بوصفنا بشراً - تقصنا وعدم قنوتنا على أن نترى (بدلالات الفعل  
الثلاث)، ونسمع، ونلمس، ونشم، ونفوق كل شيء أو أن نشعر  
به. إذا كانت جدلية العجز والقدرة هي حقيقة الإنسان الواقعية،  
فإن «ميرامر» قد حققت طفرة كبيرة في مجال الواقعية الروائية،  
لإسكائها بثلاثة أبعاد واقعية جدلية:

- (أ) الإلقاء المباشر بالقارئ الواقعي في خضم الحياة الروائية  
الصريح.  
(ب) الرصد الأعمق للفردية والذاتية والكيونية النسبية للإنسان  
وطبيعته الشخصية\*.

(ج) تم تد المراجعة ماسة إلى تدخل السارد التقليدي الموضوعي  
الوسيط بين السرد له والشخصية المثلة لوجود - في وعي معظم  
الشخصيات المثلة في أقوالها - وسيط ينظّر نابعة عنها في نظرهما  
اللا واعي. ليست هي التي تقول بل يحضّر وعيها ويعد اختيار  
ومراجعة، وغريفة، وتقد ما ينبغي قوله بعد التفكير فيه بوعي  
ويقفقة، وبعد الإحساس به بقوة. من يتكلم فيها؟ من يتحدث  
بدخلها؟ من يتوقع في سرتها الصميمية وسريتها الحميمة؟ كيف  
تميز - في نطقها - بين قولها وقول الوسيط فيها، لانحصار القولين  
وذويان أحدهما في الآخر؟ فلئن كان نجيب محفوظ قد لاس الوسيط  
الداخل وأبرزه في تساؤلات «متصور باغي»، المغوية وفي اعتراضه  
التلقائي في غماسة الذات أرق مناجياتها الحوارية بقوله: «ماذا قلت؟  
وكيف قلته...؟ ولم؟ أوجد شخص يتخذ من وسيطاً كلياً شاء هواه؟  
وكيف يمكن أن أضع أحداً لذلك؟» (ص: ١٤٠) ولئن كان لهذه  
التساؤلات نسفاً الروائي التخيل، إنها تعبر عن حقيقة واقعية،  
وإن رضى جيرار (René Girard) ليؤكد ذلك في تحليله الفلسفي  
المعيق لروائع روائية غريبة. وتتلخص فلسفة هذا الناقد الفيلسوف  
في أن الوسيط هو خطاب شخص حاضر أو غائب يمكن أن يساعد  
الذات على تحقيق رغبتها فتبلغ موضوع هذه الرغبة أو يتمنعها تحرم  
منه. وهو الذي يجد اختيارها وساروكها<sup>(١١)</sup>. ألا يعد هذا كسفاً  
جليداً لحنايا الذات الخصوصية؟ ليس استقصاء طبيعة هذا الخطاب  
هو ما يرسم ألق الرواية الآتية؟ ألا يعد هذا هو التمهين الحقيقي  
الذي ينبغي استجلائه لتمييز خطاب الشخصيات من خطاب الوسيط  
الداخل؟ ألا يعد هذا الخطاب الوسيطى أساس التلقائية في خطاب

النوئل الذي يستنه الخيال على هذا الشكل الذي صنع على  
توضيحه بطريقة حوارية: بإمكان كل صمغى - في الحياة الواقعية -  
أن يكتب رواية. ما أكثر الصالحين الذين كتبوا روايات: غير أنه إذا  
كان الصمغى شخصية روائية، انهار صرح الاحتمال والتأكيد معاً،  
لأن هذه الشخصية الروائية لن تكتب أبداً حتى وإن كانت - داخل  
الرواية - كاتبة رواية. وحكاية «ميرامر» لا تختلف - في موضوع  
الكتابة - عن حكاية «فرثرة فوق النيل». فالخفايا تسخران معاً من  
شخصياتها التي لا تكتب، عبرة للأشخاص الذين يدعون - في  
الواقع خارج الرواية - للمعرفة والكتابة ولا يكتبون. ولا يرتبط ما هو  
تخيل سوى بما هو كذلك. إن تخيل الكاتب ينتج نسفاً لغوياً يثير  
ذهن القارئ تخيلاً يؤثر فيه. وهذا التخيل الذي يقدمه الكاتب في  
نسق، وبلغة منفصلة، لا يمكن أن يصير واقعاً، إذ إن ملامح المفاهيم  
التي يعبر عنها لا توجد إلا في تصور القارئ. ولعل منج الدلائل  
الإيديولوجية هو الذي جعل الثقافة تنزلق من الدال إلى اللول، من  
الاسم إلى المفهوم، ومن المفهوم إلى المرجع الطبيعي للذي. وإذا  
شئت الدقة فإن «عاصم وجدي» شخصية من حبر، وكلمات في نسق  
لغوي روائي، تتحدد دلالتها ببنية الكلمات فيه. ألم تقل الناقدة  
بحق: «وأربعة رواة يجنىء الكاتب خلقهم تبعاً» ينتقل من واحد إلى  
آخر ليرى ما يمكن أن يراه كل واحد، أو ما يمكن أن يفعله، حين يرى  
ما لا يراه غيره. ويرى الواحد من هؤلاء الرواة فيكون الآخرون  
موضوع المروى عنهم: شخصيات مثل الشخصيات الأخرى في  
الرواية<sup>(١٢)</sup>. إن «عاصم وجدي» شخصية ساردة، تستقل برؤيتها  
كبغية الشخصيات الساردة. ولقد سبق أن قلنا إن هذه الرؤى ليست  
«رؤى من الخارج»، ولا «رؤى من وراء»، ولا «رؤى من أمام»،  
ولا «رؤى مع»، أي من الداخل، إذ لا يمكن أن تحضر هذه  
الرؤى ذات أو إحداها في غياب السارد التقليدي الموضوعي صاحبها  
الشخصي. وليست كذلك رؤى السارد اللحنى أو المخفى أو الموجود  
فوق؛ لأن هذه الصفات صفات آتية كذلك، أوليمية، حيادية،  
مثالية نجد في الصف الساردى الخارج - حكاية. إنها رؤى ذات  
شخصيات ساردة. ويمكن أن نصلح عليها به «الرؤى من بين»  
(بالنسبة للشخصية الساردة) الرؤى ذات الأخرى داخل - حكاية  
الرواية أو فقط «رؤى ذات»، أو «اللا رؤى» بالنسبة للسارد الوسيط.

لقد اضمحل في «ميرامر» السارد ذو المعرفة المطلقة، الذي كان  
يلعب دور الوسيط بين السرد له والشخصية المثلة. وهو لم يعد  
ينوب عن هذه الأخيرة مادامت لم تنتدبه، ولم تستجبه بمحض إرادتها،  
ودون إيعاز، ولأصابع على مائدة الحوار أو إذا دخلت إلى نفسها. إنها  
اليوم ترفض كل وصافة أو وصاية. وعما أنها ترفض في التعبير الحر  
المباشر عن أرائها ومشاعرها، فإن الصفات العتقة التي اشتر بها  
السارد التقليدي الموضوعي مثل «العالم بكل شيء»، و«الحاضر في  
كل مكان» والناقل والجالب والمبر عن كل وجهة نظره، قد تلاشت  
من الروايات الحوارية التي يسود فيها الجوى الأخرى والإنسان الجديد،  
فى هذه الروايات تقدر الشخصية وتحرم وجهات نظرها بعد رغبتها  
في التعبير. ولم يعد هذا السارد يعرف السر والنسوى، مادامت  
تعلن ما كانت تخفيه. لقد التزم بالصمت أمامها، وتنازل عن وظيفته  
في السرد. تنازل عن سرقة الاعتراف التلقائي، وعن جلبه ونقله  
للمسرد له، بعد تعقيب ذوات الشخصيات المثلة للغة الرغبة في

\* راجع النمل (Ergone) في بداية الفصل.

كذلك على مستوى النوع السردى الرابع، بل على المستوى الذى تكون فيه الشخصية ساردة. ولتغلب هذه الأخيرة مثلة ومحاورة بصورة أكبر، فيجب أن يتحقق الاقتراب من الدرجة المفترضة في السرد على مستوى المسرد له.

٧ - جدل السرد والحوار: حينما تتدخل الشخصية الساردة بالسرد في الحوار، فإن السرد يستحضر المسرد له بالقدر الذى كان يستحضره به السارد الوسيط (قال... قلت...). ومن هنا نستنتج أنه إذا كان السارد الوسيط قد نزل في وميرامار درجات تجملها أقرب ما يكون إلى السرد في درجة الصفر غير الممكنة، فإن الشخصية الساردة قد حلت محله في هذه الرواية، وتميزت عنه إلى حد ما - بالحوار مع بقية الشخصيات، ومع الذات، بالمناجاة الحوارية. وفي حالة السارد الوسيط بضمير المروي الأنا الروائي والشخصية الساردة، لم يحط بعد المسرد له بنسبة من الدرجة التي رافق إليها السارد الوسيط الإعدادي الداخل - حكاية الذى رأيتاه في والكرنك، والذى احتفى نهائياً في قلب الليل. وهذا تطور لا ينكر. وإذا أردنا رصد التحول الحاصل في إبداع نجيب محفوظ للأشكال الروائية، والتحويل الواقع في اللعبة السردية ونيتها، وذلك انطلاقاً من المنظور السردى بأصنافه، سنجد أن هذا التحول قد مر بالمراحل التالية (ولمعلما المراحل التي قطعها الرواية المالية في مسارها الإبداعي):

- ١ - الصنف السردى الإعدادي الخارج - حكاية (السمان واخرى).
- ٢ - الصنف السردى للمثل الخارج - حكاية (حب تحت لطل).
- ٣ - الصنف السردى الحيادي (٩).
- ٤ - الصنف السردى الإعدادي الداخل - حكاية المقرد (الكرنك).
- ٥ - الصنف السردى للمثل الداخل - حكاية (قلب الليل).
- ٦ - الصنف السردى للمثل الداخل - حكاية المتعدد (وهذا لم يرد عند جاب لتفتيل، ربما لتشابه الحاصل بينه وبين المقرد (ميرامار)).

إذا كانت هذه هي تصنيفات لتفتيل السردية التي تتأسس على المنظور السردى للسارد الوسيط الداخل - حكاية والخارج - حكاية، والمنظور السردى للشخصية الساردة المقرد، ألا يمكن إضافة تصنيفات سردية أخرى، تتأسس في هذه المرة على المنظور السردى للشخصية الساردة المتعدد، وعمل المسرد له، كما دعا إلى ذلك جيرالد برنس (Gerald Prince) حيناً قال: «إن المسرد له هو أحد العناصر الأساسية لكل سرد. إن الفحص المعمق لما مثله، أو دراسة عمل سردى، مادامت تتشكل مجموعة من الإشارات المرجعية إليه، يمكن أن تؤدي إلى قراءة عميقة بشكل جيد، وإلى توصيف جيد منظور، لهذا العمل. يمكن أن تؤدي أيضاً إلى تصنيفات أدق للجنس السردى، وإلى أكبر فهم لتطوره. ويمكن أن تسبب، بالإضافة إلى ذلك، أفضل تقويم لعمل المحكى واشغاله، وحتى أفضل تقويم لنجاحه من الناحية الفنية. وأخيراً، إن دراسة المسرد له يمكن أن تفضي بنا إلى معرفة أفضل للجنس السردى، ولكل فعل تواصل»<sup>(١)</sup>.

الشخصية؟ ألا ينبغي للتد الرصيف القائم على الشعيرة محاولة رد الخطاب إلى نوعية الوسيط الذى يوسوس في ذات الشخصية فتدرد خطابه بذاته أو تتلذذ بملحسته مسلطة عليها - ما جاء فيه من أوامر ونواه؟ ليس هذا هو ما توصل إليه ولاكان، حينما التلاوى بأنه خطاب الآخر؟

في تقي نجيب محفوظ لذات السارد الوسيط الخارجى وإيادته ذات السارد الوسيط النفسى، يصبح موضوع رغبته هو إيراد ما يحتمل في دواخل ويواطن نفوس الشخصيات وإلى لأوعيا العميق الذى يمتزج بوعيا. وهو يعتمد في ذلك على تناقض رغباني وتقاطعهما وتكاملهما على مستوى الحكاية، وعمل تغليب الحوارية - إلى حد ما - على السردية - على مستوى المحكى. غير أننا لو قلنا نظرة بانورامية على الشكل السطحي للمحكى، للاحظنا أن في الرواية - برغم وجود أربعة أصوات ساردة، ووجود حوار وتلفاتية خطاب - تغلباً جد نسبي. ولذا؟ لأن الحوار لازال لم يتصرف بعد الانتصار الكامل على السرد دون تقي تماماً كى يزيح الشخصية الساردة إزاحة نسبية عن محور توجيه المسرد له، وكى يتم هذا الأخير كلكل عن الشخصيات الساردة والتجارية بمسافة تكون أقرب إلى مسافة ابتعاد السارد الوسيط عنها، وكى يعمل التمثيل على السرد درجات. لقد كان المسرد له ملازماً للسارد الوسيط في الصنف السردى الإعدادي والمثل الخارج - حكاية والداخل - حكاية. وما هذا اليوم يلتصق بالشخصية الساردة في الصنف السردى للمثل الداخل - حكاية. يجب على المسرد له اليوم أن يتعد عنها ابتعاداً سهلاً عليها عدم الاكتراث به، وعدم التوجه إليه باستمرار وفى حوار أو تسجيل حواراً لمحتوى أو أكثر. إنه يجرعها، وبذلك يجرع السرد الحوار. لا تقول بانتفاء المسرد له (وهذا عضو عرقلة)، وإنما نقصد أن يكون أكثر ضمنية. ليس التوازن بين السردية والحوارية هو الغاية، بل الغاية هو تغليب الحوارية بشكل كبير على السردية التي تميز الرواية - وهي الجنس السردى الطويل - عن بقية الأجناس السردية القصيرة (القصيرة والقصة القصيرة...) وعن الأجناس الأدبية الأخرى (المسرحية...). ولن يتحقق التغليب المشار إليه أصلاً إلا إذا مالت الشخصية الساردة عنها - في علاقتها بالمسرد له - إلى السرد في درجة الصفر - الوهم. فعل الرغم من أن نجيب محفوظ يتجه - في إبداع أفكياك رواية جميلة - نحو الحوارية، فإن السردية ما برحت تسيطر على إبداعه الروائي. لا تزال الشخصية الساردة تزدى وظيفة السارد الوسيط. هل أصابتها عدوى مرضه؟ أما نشأت ترد خطاب السارد التقليدي والموضوعى، الخارجى الإعدادي، والممثل الخارج - حكاية والداخل - حكاية؟ هل هذا - بالنسبة لذاتها - هو خطاب الوسيط النفسى؟ ما انتكث الشخصية الروائية معتقة بالخطاب الضارب في حثالة السردية العربية القديمة. ما يزال المسرد له متبوقاً للمكانة التي حولت له في والكرنك مثلاً.

إن السرد في درجة الصفر هي أسطورة الروائي. إن الرؤية في عين أو ورى يات أو «اللا رؤية» هي أفق إبداعه للمعبر في البحث عن أشكال رواية جميلة. فلذا كان الاقتراب منها قد تحقق على مستوى السارد الوسيط في أنواء السردية الثلاثة التي ذكرناها سابقاً، فإنه ينبغي أن يتحقق



ماضي الشخصية أو حاضرها أو حلمها المستقبل . وهذا متعلم في : «الكرك» . مثال ذلك في «ميرامار» ، «منصور باهي» الذي يجاور أخيه في الماضي وفي الحاضر «ميرامار» «ميرامار» ، الذي يقفله «منصور» في الحلم . ويتداخل الحلم في الواقع أيضاً في سرد «عامر وجدي» ، غير أنه حلم استرجاعي ، لأن عمراً يمثل الجبل الماضي .

وعلى الرغم من قول عني العبد عن السرد وعن «عامر وجدي» : «فقط الجميع وفي عامر وجدي» . وحيداً وجد نفسه كما يقول ( ص : ٧١٥ ) . بقي شاهداً على غاية عالم النسيون . بقي ليخبرنا بذهاب الجميع ، بوحلته ، بنهاية السرد . إنه الراوي – الكاتب . صحيح أن منصور باهي خرج من النسيون بعد أن وافق الباب وراءه ( ص : ٢٠٩ ) . وصحيح أن مثل هذا التصير يشير إلى إغلاق باب هذا العالم البصر ، وإلى أن منصور باهي يشارك ، في إنهاء السرد ، ويضع حداً لعلاقة النسيون مع العالم الخارجي . وبهي ، من ثم ، مرور عني عالم ميرامار إلى السرد . . . إلا أن عامر وجدي هو الذي عاش زمن النسيون طيلة الفترة التي شكلت ما نسميه بزمن «الوقائع للسرد الروائي»<sup>(١٢)</sup> ، فإن بنية هذه الرواية بنية مفتوحة . ولا يرجع ذلك إلى انتحار «سرحان» هروبا من السجن لتورطه في عملية تهريب الفلز ، وإنما يرجع إلى كون «ميرامار» التي أبداعها الروائي الفيلسوف العربي نجيب محفوظ قد امتعنت وأقمتنا وأثرت في بقية لما بهت في قوسنا من حب وكراهية ، من قلق وحسرة – في أبداعها لصالح – على ما وقع لزعة الثورة التي لم تحظ بالعلانية الضرورية (الحب) الجنس ، التعليم ، العمل ، العيش ، السكن ، الأجرة الكافية ، الثالث الحقيقي ( . . . ) كي تزداد تفتحاً .

هل تأثر الروائي الفيلسوف بمدرسة أنتيستين (Antisthène) وديوجين (Diogène) الفلسفية التي تدعو إلى العودة إلى الطبيعة في تفورها من المواقف الاجتماعية والرائي العام والأخلاق السائدة ؟ أيقول بآلا ثورة إذا لم تأتس على الطبيعة ؟ أليست «ميرامار» بعداً من أبعاد جدلية المادة والفكر ؟ أليست دعوة إلى تنظيف الطبيعة وتنظيم الثقافة ؟ أليست هذه الفلسفة أو الرؤية للعالم هي الأساس الذي ينهض عليه البناء الجمالي لهذه الرواية ؟ أم يجد الفيلسوف الروائي العربي في سيرة ديوجين الإغريقي الذاتية<sup>(١٣)</sup> ، وفي فلسفة هذا «الوسقاط» حالة جنونه «الفلان» هو الذي أطلق عليه هذا القبط التي تأتس على رفض الإيديولوجيا السائدة ، وعلى البحث المنهجي الجدل عن الحقيقة في حد رفض الكلمات الأقوال ، وعلى الغرافية في مواجهة الامتثال الاجتماعي ، والغيرة المحض وطنية ، وعقد خضوع الفرد للدولة بلا كرامة ولا استقلال فكري<sup>(١٤)</sup> ، وفي سلوكه الحار الذي لا يمكن أن يصدر إلا عن فيلسوف في هيجان وديان عموم أو حامية جنونية أدت به إلى حمل مصباح في وضع النهار بهتاً . في زمن الخليفة والخرقة والإنسانية الثالثة – عن إنسان حقيقي ، مادة وشكلا لرائعته ؟ أم يتكرر الروائي الفيلسوف بنية جديدة تحفقت جديتها بفضل تفتيته الروائية المعاصرة التي أثرت في الروائيين العرب الذاتيين المصير ؟ أم تقل هذه الرواية لمجانس الفلسفة واللغة البنيوية ووجدتها من مجال النظرية إلى الممارسة ، من التصور الذهني إلى الإبداع الروائي الأصوات ؟ ألا تتجلى ممانعة نجيب محفوظ في تحقيق الوحدة الحركية بين شكل البنية ودلالته في جدل السردية والحوارية

لا خيار لنا في «ميرامار» . لقد أصبحت ملزمتين بهذه التصنيغية لغائب السارد الوسيط وحضور الشخصية الساردة للشارجة بين السردية والحوارية . ويتضح على كل تصنيفية جديدة تحترم نفسها البحث في علاقة الشخصية الساردة بالمسرد له ، سواء في «ميرامار» أو في رواية غيرها .

في «ميرامار» ذات التقنية الجديدة ، لا تزال الشخصية الساردة والمثلية موزعة فيها بين ثلاثة محاور :

(أ) محور توجيه المسرد له ، الذي ورثه عن السارد الوسيط بضمير الأنا الروائي ، والذي ورثه بدوره عن السارد الوسيط بضمير المرو . في هذا المحور ، تبرز الشخصية الساردة – في السرد المتداخل مع الحوار ، أو في المناجاة المتداخلة مع السرد – حالتها أو حالات الشخصيات المثلية في اللحظة التي تتجاوز معها فيها ، أو في الأوتة التي تتجاوز فيها الشخصيات المثلية فيها ، أو في المهيئة التي تخاطب فيها ذاتها . إنها لتسجل كذلك الحركات الشبيهة بتلك التي تصاحب الحوار في النص المسرحي . كل توجه الرواية عند نجيب محفوظ في اتجاه المسرحية وهي تعلم – في قرارة نفسها – أنها لن تبلىها ، كما تعلم المسرحية أنها لن تصير أبداً رواية ؟ إن الفرق الموجود بين هذا المجلس السردى الطويل وذلك المجلس المسرحي كالفرق الموجود بين اليمامة والحمامة . لا تريد أن نعيد ما قاله تودوروف عن استقلال كل جنس أدبي بذاته ، برغم الاستدارة للممكن بين الأجناس الأدبية .

(ب) محور التحوار مع الشخصية المثلية ، أو مع الذات ، أو مناجاتها .

(ج) محور جلب أو نقل للمسرد له حوارها أو خطابها أو حوار وخطاب الشخصيات المثلية أو سردها الخطابية .

ومن مظاهر تغلب الحوارية على السردية في «ميرامار» المرواحية بين السرد والحوار وإدخال هذا في ذلك . وعلاوة على تداخلها في المشاهد الحوارية ، أو في الفقرات السردية المستقلة ، فإن الشخصية الساردة تتوجه مباشرة بالخطاب إلى المسرد له أو إلى شخصية مثلية – أو إلى شيء ، أو إلى ذاتها ، أو تتأجج نفسها ، برغم استعمالها – في السرد – بضمير المخاطب ، كقولها مثلا : «العمارة الضخمة الشاهقة تطللك كوجه قديم ، يستقر في ذاكرتك ، أثقت تعرفه ، ولكن ينظر إلى لا شيء في لا مبالاة فلا يصرفك» ( ص : ٧ ) ، أو بضمير الغائب ، إذ تقول عن نفسها : «كان عامر وجدي شخصاً فريداً ، له في الرجاء جانب يهده الأصدقاء» ، وفي الخوف جانب يتجنبه الأعداء» ( ص : ١١ ) . إنها تخاطب ذاتها حتى حينها يتخلل الخطاب بالثمر . إنه الاعتراف المعقوف للحواري كقول «عامر» ذاته : «انظرت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ، ولا حفلة تكريم ، ولا حتى مقال عن عصر الطائفة . أيا الأندال ، أيا اللوطيون ، ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة ؟» ( ص : ١٢ ) . ويكثر هذا النوع من الخطاب الذي اصططلنا على تسميته بالمناجاة الحوارية ، أو الاعتراف التلقائي الحواري ، أو مخاطبة الذات عن غيرها أو عن نفسها في فصل «حسني علام» الذي يجلف لذلك أيضاً شخصية «فريكو» الرمزية لتكون مدحلاً موضوعاً لنفسه . ويوظف نجيب محفوظ لحوار أيضاً في فقرة مستقلة تكاد تتجاوز السرد ، ليكشف به

إلى حد وعت فيه الطبيعة وشعرت وفكرت وأصبحت شخصية روائية ( « زهرة » ) ، وتطعت الشخصية الروائية الواعية والشاعرة والمتحركة وغدت طبيعة ( « سرحان » ) . لا نريد القول إن ذلك قد حدث بوعي أو بدون وعي ؛ لأن وعي الروائي أوروؤيته للعالم أكبر من وعي الشخصيات للعالم وروؤيتهما ؛ وإنما نريد أن نقول إن رؤيته الروائي للعالم قد صارت حيلة لفة أقرب منها لفة الحياة . إن هوس هذه اللغة هو أن تمسك الحياة ، لا انتمكاساً مرأوياً بل انتمكاساً يقدم مقطعاً سينمائياً حركياً لما هو كائن (الوعي الزائف) ويوصى إلى ما ينبغي أن يكون (الوعي الممكن) بصفته التقىس الجليل . وتعنى الجدلية أنه ينبغي للوعي الزائف أن يمي ذاته ، وأن يعود إلى الوعي الطبيعي الممكن والموجود والمتحكم فيه ، لكنه مغيب بالإيديولوجيا السائدة بوصفها وحياً واقعياً . والوعي بالوعي الطبيعي والوعي الواقعي هو الذي سيفقد تركيزاً أو وحياً يمكناً جديداً ومناقضاً للوعي السائد . إنه الوعي الذي لم يكتب وإنما يستخلص ، لأنه الوجه الثاني للخطاب الروائي . إن «ميرامور» صورة ديناميكية تتنزل - في حياة البنيويين المتطوية على الداعخل والمتضجرة منه - الحياة المصرية بزخامها الزائخر بصراع الحاجات والآراء ، والحافل بتناقضات السلوكات ووجهات النظر .

ولم يكن همتا هو البحث في هذا الموضوع أو في طرح الإشكالية المتعلقة بملاقة الرواية بالفلسفة في إنتاج نجيب محفوظ الغزير ، وإنما كان همتا إبراز جدلية السردية والحوارية ، وذلك في اتجاه إرخاص بالرواية الممكنة وشكلها المستقبل ، وشعرية هذا الشكل المحتملة ، التي مستجدة به انتصار الحوارية على السردية دون نفيها ، لأن جدلية الحوارية والسردية خاصصة لجدلية النفي والإثبات الواعية واللا هتائية .

للمستمر في مجال هذا الجنس السردى الطويل الدائم التشكل والمفتوح إلى ما لا نهاية على أشكال سردية حوارية أو حوارية سردية جديدة ؟ ألم يطابق الروائي الفيلسوف - انتصاراً بديوجين ، وانتصاراً على بعض شخصياته المشددة بالقول في الرواية وعمل من شاكلها في الواقع - بين القول والفعل ؟ وفي هذا التطابق المتضائل والحركى لم يحاول نجيب محفوظ الفيلسوف الطغيان على نجيب محفوظ الروائي . لم يجعل الفيلسوف من الرواية - بوصفها جنساً أدبياً حكاياً - منظومة

فلسفية ، وإنما جعل الروائي من هذه المنظومة الفلسفية رواية هيمن فيها التشخيص الروائي على التجريد الفلسفى ، إلى أن اختضت الفلسفة الديوجينية في طي هذا التشخيص ، بحيث يستحيل على الباحث عنها في شكل خطابها المفهومى العثور ولو على إشارة بسيطة

إليها . لقد سرت الفلسفة الديوجينية في شكل البنية الروائية كما يسرى النسخ الحليوى في النوحه الحضرية غيب المطر ، ولم يبق للباحث حيلة سوى استنتاجها . لم تنقلب هذه الفلسفة الطبيعية (تدعو إلى العودة إلى الطبيعة فثأر بها في العصر الحديث شوبنهاور ونيتشة وكلود ليفي -

شتراوس الذين ردحوا ما مضمونه : الجسد هو الشيء الوحيد الحقيقي والواقعي) أو الإيديولوجيا البنية على النسيج الحكائى في «ميرامور» كما تغلبنا عليه في قلب الليل» مثلاً . لقد صارت الفكرة الفلسفية في ميفي خطاباً الموجز ودلائله الشمولية ومفهومها المغلاق الكل عملاً روائياً

له خصوصيته في تناول القضايا الإنسانية . ومن لمجليات هذه الخصوصية الحكى/القص/السرد/الرواية التي تقوم بها الشخصيات في فضاءات وأزمنة من نفسها ومن غيرها ، وهما تقوم به ، أو تفعله ، أو تفكر فيه بعد الشعور به ، أو تفكره . هذا هو ما يميز النسخ الفلسفى المتلقى من الجنس السرد - حوارى الذي تَشَخَّصَتْ فيه الفلسفة

\* أصبحت شخصية روائية . يتميز هذا المصطلح من مصطلح «شخص» الذى يعنى اصبح شخصاً .

## المواضع :

- ١ - روجر آلن : « الرواية العربية » ، ترجمة حصة منيف ، م . ع . د . د . ن . بيروت ١٩٨٦ ، ص : ١٠٧ .
- ٢ - مكي العيد : « الراوي : الموقع والشكل » م . أ . ع . بيروت ١٩٨٦ ، ص : ١١ - ١٠ .
- ٣ - المرجع نفسه ، ص : ١١ .
- ٤ - جاب لانظليط : « محاولة في التصنيف السردية » ، وجهة النظر - نظرية وتحليل . مكتبة جوزي كورن ، باريس ، ١٩٨١ ، ص : ٧٩ - ١٠٩ .
- ٥ - المرجع نفسه والمصفحات نفسها .
- ٦ - « الراوي : الموقع والشكل » ، ص : ١٢٠ - ١٢١ .
- ٧ - المرجع نفسه ، ص : ١٢١ .
- ٨ - المرجع نفسه ، ص : ١١٥ .
- ٩ - المرجع نفسه ، ص : ١١٧ .
- ١٠ - ريتيه جبرائيل : « كلب رومانتس وصديق روائي » ، بريتارد غراسي ، باريس ، ١٩٦١ .
- ١١ - جبرائيل برانس « مختل إلى حواس المسودة له » شعرية رقم ١٤ ، ١٩٧٣ ، ص : ١٩٦ .
- ١٢ - « الراوي : الموقع والشكل » ، ص : ١٢١ .
- ١٣ - تقول موسوعة جبرائيل ، باريس ١٩٧٣ ، للجلد ٤ ، ص : ٤٠٤ ( هن ديوجون الطيحي ) : « إنه كان يمشي حافي القدمين خلال جميع فصول السنة ، وكان يتم تحت أبواب الأسواق العمومية ، وكان يبحث عن البساطة في كل شيء . » لقد طلب يوما من الإسكندر ( Alexandre ) أن ينحاز من شمس ، وأكد سيده وشرجه وجود الحركة لزيّنون الإيلي ( Zénon d'Elée ) الذي كان يمين بالثبات .
- ١٤ - المرجع نفسه ، ص : ٤٠٤ .

## نصوص إبداعية :

- ١ - نجيب محفوظ « ميراث » ، دار القلم بيروت ، ١٩٧٤ .
- ٢ - نجيب محفوظ « الكرنك » ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ .
- ٣ - نجيب محفوظ « قلب الليل » ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ .
- ٤ - نجيب محفوظ « حب تحت المطر » مكتبة مصر ، ١٩٧٣ .
- ٥ - نجيب محفوظ « السمان والخريف » مكتبة مصر ، ١٩٦٣ .
- ٦ - جبرا إبراهيم جبرا « السقيفة » ، دار الأص - بيروت ، الطبعة : ٢ - ١٩٧٩ ( ط : ١ - ١٩٦٩ .

## المراجع العربية :

- ١ - مكي العيد « الراوي : الموقع والشكل » ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- ٢ - روجر آلن : « الرواية العربية » ، ترجمة حصة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،

## المراجع الأجنبية :

- ١ - Jasp Lintvelt: "Essai de typologie narrative," Le point de vue: Théorie et Analyse". Librairie José Corti, Paris, 1981.
- ٢ - René Girard: "Mensonge romantique et vérité romanesque". Bernard Grasset, Paris, 1961.
- ٣ - Geraled Prince: "Introduction à l'étude du narrataire" Poétique, 14 1973, p. 196.
- ٤ - Encyclopédie Grollier, Pariso 1973, p. 404 (Diogène).



## صراع الخطابات حول القصة والإيد يولوجيا في رواية « الزلزال » للطاهر وطار

عمار بلحسن

أبدأ بسؤال رولان بارت أمام النص : « من أين تبدأ ؟ » .

من أين تبدأ في رواية بطل مضاد ، يواجه فيها الكاتب - السارد الشخصية الرئيسة ويواجهها في مجال معاد ، يسرد وصفه ، متواطء وجدلي ، لحكاية بطل يعيش عبر زمن القصة وقائمة متغيرة ، شخصية ورقية تنتج آثار الواقع ، ولكنها لا تحل سوى إلى عالمها ، يرغم رمزيتها الاجتماعية ، وغطيتها الواقعية ، ومرجعيتها الإيديولوجية ؟

إنه نص ، أو متاعلة وصفية وسواسية لشخصية مضادة ، تعيش مسار تدهورها الرمزي ، من المعلولة إلى المحسوس والسواس فللتأهية التراجيدية : الجنون ، حيث تصطلم رغبتها بسير التاريخ المحكي ، أو بالأحرى «تاريخ» السارد ورويته . نزاع خط مع مدينة ومجتمع ، يشير عبر شفراته إلى نزاع طبقي ، إلى مصالح ووعي ، بمفهوم لوكتايش واللوحى الممكن ، أو دوقية للعالم بمفهوم جولدمان .

إنها رواية بطل يصارع «الزلازل» بما هو تغير سيولوجي كلي ، ويحسد تراجيديا مفاجئة ، تعارض الفرد بالتاريخ ، والرغبة الفردية بحركة المجتمع ، حيث وضعه كاتب مهين نسبياً على السرد ، في فضاء مقلق وملغون وقهري ، وكأنه يبدق فوق رقعة شطرنج ، أو وفار» تجربة إيديولوجية في متاعلة مجتمعية لا حدود لتقلاتها أو دساتلها ، يتعذر أو - لنقل - يتطور نحو الأسفل ، وفق حركة تأزيمية جنونية حدثت مساره ومصيره البئيس ، تتمثل في تحلل فئة أو طبقة يرتتها وانزاعها .

كأن «الزلازل» متاعلة نصية ، أو أجيولة ، أو فغ يتصبه السارد لكشف عبد المجيد بو الأرواح ، الذي يسقط في اللعبة السردية ويعرى نفسه ، ووجه وطيفه ، وينزل نحو اعترافات تحمل مواقفها المتناقضة للمجتمع والشعب ، بمساعدة سارد متأخر ، يملك إرادة إيديولوجية صارمة لتفكيك خطاب الماضي - السلفي ومشافهته ، ومحاكاته بسخرية لأذعة ، من أجل توجيه الدلالة نحو انتصار خطاب الكاتب السارد ، في نهاية تُذكر بتقاليد التناقض التاريخي لأدب والواقعية الاشتراكية ، في مجتمع جزائري انتقالي ومتحول ، يعيش ويتلقى إيديولوجية تغير ملتبسة ، تتراوح بين الحماسة الوطنية والاشتراكية خلال السبعينيات .

إن مدخلا كهذا يبدو استيعافاً لعرض مقولات التحليل ، وبسطة لبقيليات عن دلالة النص الروائي ، لا تغني عن شرح إجراءات القراءة ، وكيفية البرهنة ، أمضى فرضيات القراءة الأولى ، والمعانية الأولية لقضاء النص ، وجسد الكتابة ، وإحالات الخن ، ومؤشرات السياق . وما أن كل مقاربة هي اعتبار منظور للقراءة ، وكل اختيار هو إقرار بتعددية المنهج ، واعتراف بإغائية النص ، ولاهائية الدلالة ، فسأحاول - اعتماداً على جدول قراءة سيبوي تقنيّة - تفكيك مكونات النص في رواية جزائرية مكتوبة بالعربية ، و مترجمة إلى الفرنسية وغيرها من اللغات ، هي «الزلزال» للطاهر وطار<sup>(١)</sup> .

## ١ - الزلزال: عناصر مقاربة سبب نقدية .

تقترح سببولوجية النص أو السببولوجية برزناً نظرياً ومنهجياً لغرافية الرواية ، يتركز على فرضية تقول إن التصور الأدبي للتخيلة تشمل مقتضى وتستوعب ، وتحول المجتمع والإيديولوجيات ، بوصفها نصوصاً وخطابات هي كذلك ، وتعرض العالم والكون الاجتماعي بوصفه مجموعة أحداث ولغات جماعية ، تلعب داخل النص الأدبي دوراً مهماً وإنشائياً . كذلك تقوم القراءة السببولوجية بوصف الأليات النصية والسردية وتبينها في علاقاتها مع المجتمع بوصفها مجالاً تتحاور في داخله لغات وخطابات متعددة ، ويظهر أمام الكاتب بما هو فضاء نصوي وخطابي . ذلك بأن الكتابة هي جلل النصوص وحوارها ، هي تشكل المتناصبات ، وتبين المجتمع والإيديولوجيا بما هي كيانات نصية ولغوية وخطابية<sup>(١)</sup> .

تولد عن هذه الأطروحة النظرية المركزية ، في سببولوجيا النص ، نظرات أو أطروحات فرعية ، تضيء الممارسة الكتابية والنصية :

(أ) تستجيب التصور السببولوجية للأدبي للمجتمع والتاريخ على صعيد اللغة والخطاب ؛ فنية الجملة والتركيب والنحو والأسلوب ، تحيل جميعاً إلى اختيارات وفهرسات وتسميات وتصنيفات دالة ، تشير إلى ذلك إلى مراجع إيديولوجية وصور رؤى ، تعود لمجموعات اجتماعية معينة . إن الصراع على كلمة أو جملة أو تركيب أو صياغة أو بنية أسلوبية ... خطابية ، يوحى بزجاج خطابي ، وصراع اجتماعي أو وطني أو قومي . ولغة مثلاً يوضحان ذلك ، كقلمة أو ثنائية مثل «اللاجئون/ الشعب» في حقل إيديولوجيا النزاع العربي - الإسرائيلي تحيل إلى مصالح مجموعات وطنية وقومية وصراعات التاريخي ، وتشير إلى تعارض واقعي وسياسي بين الشعب الفلسطيني وإسرائيل ، من حيث إنها ينطوئان على سميات ومصطلحات خطابية ، إضافة إلى كونها مجموعات بشرية ووطنية ؛ والتعارض المائل في «الشعر العمودي/ الشعر الحر» لا يمكن فهمه أيضاً ، بغض النظر عن كونه نزاعاً أسلوبياً ولغوياً ، إلا بتجذيره في حقل تعارض ثقافي وإيديولوجي وسببولوجي أوسع هو السلفية/الحداثة ، أو للمجتمع القديم/للمجتمع المعاصر ، بكل مشغلتها ومفرداتها . ويلعب التركيب والصياغة والأسلوب والدلالة أدواراً اجتماعية ، وتقوم بوظائف إيديولوجية ورمزية في منظومات الدلالة ، وتحيل إلى خطابات ولغات جماعية ، تشير إلى مجموعات بشرية واجتماعية متجادلة ومتصارعة .

(ب) يولد النص الأدبي في سياق وضعية سببولوجية ، هي فحمة المجتمعية ، التي يتفاعل معها الكاتب بوصفها أنفاً أو منظومة لغات جماعية ، إيديولوجية وأدبية ، وهو يكتب نصه ، فيستوعبها ويتشغلها ويعيد إنتاجها ، أو يحولها بصيغ متنوعة وعجائية ، كالحكاية الساخرة ، أو التصوير الهكمي ، أو التثنية النقدي ، أو اللغشية الفكشكية ، أو النقد ، أو التكتيف ، أو إعادة إنتاج نماذجها التخشيفية . ويمكن تعريف اللغات الجماعية أو «السببولوجيات» ، بأنها مدونة معجمية - لغوية مرزومة ومشفرة ، تخضع في بنيتها لانفصالات الصواب والملازمة الجماعية . إن مفردة ، مثل كلمة «صراع» في بيان ماركسي مثلاً ، لها معنى ودلالة ، لأنها تحيل إلى مدونة معجمية وخطابية ملازمة ، مرتكزة على ثنائيات وتعارضات ضمنية جوهريّة ، مثل «الوعي الجمعي/

الوعي الطبقى ؛ الصراع الطبقي/ التوازن الاجتماعي . الطبقية السائدة/ الطبقية الخاضعة . ويهدي أن تعارضات دلالية كهذه ، ليست صائبة أو ملازمة لبيان أو منطق سلفي أو ليبرالي ، لأنها يعودان إلى ملوتين متخالفين ، إن لم تكونا متعارضتين .

(ج) تبيناً لهذا تربط البنية السردية بالبنية الاجتماعية ، حل أرضية الدلالة ، دلالة النص ؛ فنية النص السردية هي كون مستقل ومؤلف في تضاده أو تناقضه الديناميكي ، يمد إنتاج الواقع ، وربما يتماهى معه ظاهرياً أو ضمناً ، ولكنه يشير من خلال السارد إلى هيئة توجيه وتنظيم وتنسيق للنقص ، تفصل مصالح معينة ، وتقوم بوظيفة مهمة وبنائية في تصنيف الخطابات وفهرستها وإدراجها في النص ، وترتيب اللغات الجماعية ، وتوليف السببولوجيات ، وتوجيه عمليات تمثيلها واتصافها واستيعابها ، وتوزيع أقطابها الفاعلين . كله خطاب حول الواقع هو خطاب يمكن ، ضمن خطابات متعددة وكثيرة ، تحيل إلى مجموعات وفئات تعيش حوارها - جدلها وصراعها على الصعيد اللغوي والكلامي والتخاطبي بوصفه صراع خطابات ، خصوصاً داخل النصوص .

وإذا كانت أطروحات علم النص الشكلية تمد النص موضوعها بوصفه خطاباً تندرج في داخله خطابات أخرى وتنسج ، وتقوم بتحليل بنائي للسرد ، يهدف إلى تفكيك نظامه وعرض تقنياته ، دون أن تتسلم عن الآثار الإيديولوجية التي تنتج عن تلك التكتيفات الفعصية ، فإن القراءة السببولوجية تطمح إلى حوسلة نقدية ، تنطلق من حقيقة أن علاقة النص بالمجتمع مرصولة بخطابات ولغات جماعية ، متصارعة ومتجادلة ، يمكن أن تصبح رهانات صراعات إيديولوجية واجتماعية وسياسية .

(د) تجلّد الفاعلة الدلالية المسار السردية للنص ؛ فاختيار تعارضات دالة ، وتضادات موحية ، وأقطاب مرزومة ، يعين طريقة توزيع الأدوار الفاعلة في النص . ذلك بأن الاختيارات الدلالية التي يقوم بها فاعل البيان ، تتوجه تنظيم «الحركة الروائية والفصل الشخصي والتمثيل في النص ، وتبين النموذج التشخيصي ، أي العلاقات بين الفاعلين والشخصين وأطراف الفعل ، وتختلف العمليات التي يقومون بها . ويمكن تمثيل النص الروائي والممثل - كما هو الشأن في النصوص الأخرى - من طريق نموذج فصل تشخيصي ، يوضح مسار التمثيل .

إن كل خطاب يفترض فاعلاً للبيان ، مشوّلاً عن المنطوق ، ينجز بياناً سردياً أو قصصاً ، هو مجموع خطابات متداخلة ومتماصة ومتراكبة ، ومستويات خطابية هرمية ، تابعة لبيئة سرد رئيسة . إن التصنيف الدلالي يشكل أساس النموذج التشخيصي أو نموذج الفعل ؛ ومن ثم فهو يحدد المسار السردية للخطاب الأدبي والروائي .

(هـ) في عملية تشابك الخطابات داخل النص الروائي هناك مسارات تناميّة تتجول في عمليات امتصاص النص المتخيل للغات الجماعية والخطابات الشفوية والمكتوبة ، التخيلة أو النظرية ، السياسية أو الفلسفية أو الدينية . ذلك بأن الكاتب يقرأ للمجتمع والتاريخ والإيديولوجيات بما هي نصوص ومدونات ومتون ، وينتدج في داخلها وهو يكتبها ، ويجري اختيارات دالة في داخلها ، تمهد خصوصية بنية نصه .

الدولة للشعب<sup>(٢)</sup>. وقد برز تعارض : «السلطة - الشعب/ الملاك المقارون - الإقطاع»، بوصفه تعارضاً سائداً نسبياً، شكّل محتوى مادياً لتعارض الإيديولوجي : «الخطاب التقدمي التحديثي/ الخطاب الرجعي السلفي والديني»، وهكذا تكوّن خطاب مدنيّ حول الريف والفلاحين من أجل خلق مجتمع ريفي ثوري، يحاصر نحو البورجوازية والتكنوقراطية، بمساعدة المثقفين المتزمتين بالانضال ضد تبرعز المدينة، وبالتفجع على «البدد الواقعي والعنف الريفي». إن هذا النسيج الكرنفالي - بتعبير باخтин - يتضمن كلية انتقائية ملتبسة لخطابات مفترقة ومتنوعة، ويتجسد في شكل مدونة لتسرات الثورة الجزائرية الإيديولوجي ومواقفها، وللنزعة القانونية المتضمنة في خطاب السلطة، وأبرامج الحركة العمالية ومثقفها<sup>(٣)</sup>.

من هنا نستخلص مؤلفات وطرارة الروائية والقصصية النموذج التشخيصي أو نموذج الفعل لهذا النص الإيديولوجي الكبير وتمثله وتعيد إنتاجه، كأنها تحقق نقاش الكتاب مع مشروع التحويل الاجتماعي وخطاب السلطة والثورة، آنذاك<sup>(٤)</sup>.

(ب) ثنائياً، تترافق النص الأدبي والروائي مع تشكيلة من الخطابات الثقافية : السيميائية والمسرحة والنقدية والمصاحفية والبحثية الإنسانية. وقد تمحورت هذه الخطابات حول الريف والمسألة الزراعية والفلاحية، وعلاقة الريف بالمدينة، ودور الفلاحين في أثناء الثورة المسلحة ضد الاستعمار الفرنسي، وأهمية تغيير البنية الطبقية في الريف، وتحرير القوى الفلاحية الكادحة من العلاقات الانتاجية الإقطاعية وقيم الاضطهاد الحقبة والفكر الخرافي - القروصطي<sup>(٥)</sup>.

(ج) كتابياً وجماليّاً، حققت الخطابات الإيديولوجية والسياسية، إيديولوجياً أدبية، روائية وشعرية، اختصت على أطروحة «الالتزام»، بوصفها كتابة تملك وظائف تعبيرية وتعبيرية وتفسيرية للشعب، حققت توافق النص - المكتوب بالعربية خصوصاً - مع خطاب إيديولوجي تفسيري وتقدمي، مهيم عمومًا على قنوات المؤسسة الأدبية والثقافية، فأعطيت مشروعية للكاتب، بوصفه «لسان الجمالعين والمرشد والمؤرخ»، وطرحت دلالة العمل الأدبي في علاقاتها مع تقدم المجتمع وتحرر الجمالعين، ومهمة التحاق الأدبي والمثقف بالريف كسكفة، وزجاً بدت الكتابة هنا متصالحة مع السلطة وما هو سياسي - حين أولت الفضول أهمية كبيرة إلى درجة أنها مهتت الكلام من البنية والشكل الجمالي، وهدنت ولعبة حدائشة بورجوازية<sup>(٦)</sup>.

(د) على مستوى تقنيات الكتابة الروائية، سيبدأ الكتاب الجزائريون بكتابة نص روائي وقصصيّ بالعربية، نص جديد يجاوز اثر السرد والتصوير السلفي ذا المسحة الدينية والإصلاحية التراثية عن تراث الخطبة الإصلاحية الإسلامية وينقله، ويلتحن بمرجعين أدبيين هما الأدب الواقعي الجزائري المكتوب بالفرنسية، خصوصاً الواقعات «ديب» و«ياسين» الثورية والشعرية، والأدب الروائي المعرف في صيغته الأكثر تطوراً : الواقعية و«ديب» مخفوفة، وواقعية وغالب طمعة فرمان - و«حنا ميناء» الاشتراكية. مستنصع الكتابة النثرية والسردية، ابتداء من «ديب الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة، و«الآل» لوطان نفسه، على واقع الجزائر، وأبعاده التاريخية والحاضرة المتناقضة، ومصراعية الخطابات حول الثورة، والمرأة، والأرض،

كيف تدخل في نص «الزوال» إنذ ؟ إن هذه المقلوبة ترفض كل ادعاء علمي، ولا تطمح إلى أن تكون وسيلة ليضاح خطة قراءة قبلية، فتقلب مجزرة، يصبح فيها النص الروائي أشبه بعيد سرير ذلك الملك الإغريقي المستبد. إن النص مشهد للنظر التندبي والقراءة والكتابة، يجعل بين ثنائيه مؤشرات بلاغية، تمجيدية ودلالية وسردية وإيديولوجية، توجه القارئ، الذي يفك شفرات الكون الخيالي وهو يعرف الطابع المجازي الممكن لقراءته، ويعترف باستحالة هيمنة منهجية وحيدة، هي «إمبريالية علموية» بمعنى ما، حتى لو ادعت هذه المنهجية لنفسها «العلمية»، وأرتبطت بمرجع تأويلي وتفسيري، فإنها تبقى منظوراً من استراتيجة، تحوي هي كذلك شفرة إيديولوجية. وتتجذر في موقع اجتماعي، وتحمل إلى مدونة خطافية وفلسفية. هي إذن مبادرة لتحليل النص مع المجتمع والإيديولوجيا بما هي خطابات في نص خصوصي، كغيره، هو «الزوال» للظاهر وطار.

## ٢ - الزوال : مؤشرات الوضعية السيلولوجية.

يقترح وطرارة في المقدمة الإهداء، من خلال مؤشرات شبه نصية، مؤلفاً لخطابه ونصه، مداعلة ثلاثية :

١ - في النزاع الإيديولوجي بين عقلية والقرون الوسطى التعميمية التجريدية وعقلية القرن الحادي والعشرين العلمية، بين السلفية والحداثة، بين الإقطاع والاشتراكية.

٢ - في النزاع والصراع الاجتماعي بين الملاك العقاريين والإقطاعيين من جهة، والشعب الكادح من جهة أخرى، من خلال معالجة الصراع الطبقي في النص، وعن طريق الرواية بما هي خطاب ملتزم - كتابة ومضموناً - إيديولوجياً اشتراكية شملت.

٣ - وفي النزاع الأدبي والجمالي في إطار منظومة الأدب الجزائري المعاصر، بنص أو مؤلفات، تقطع مع انثر الإصلاح والسياسي، والأسلوب الكلاسيكي الذي لأدب جمعة العلماء المسلمين وفكرهم، رغم أغلب أدباء العربية في الجزائر. ذلك بأن هذا المرجع الأدبي السلفي، لغة وتفضيات قص وأسابيل وإيديولوجيات، متعارض مع «درواية» يفترض أن تعبّر عن مجتمع ثوري، متغير وجديد. إنه جزء من بنية مجتمعية متخلفة وقروصطية، تعارض إيديولوجيا التحديث الاشتراكي ودينام المجتمع الديموقراطي المتقدم وتعرفها<sup>(٧)</sup>.

ثمة مؤشرات ما قبل نصية، إضافة إلى هذه البيانات شبه النصية، تميل إلى الوضعية السيلولوجية والإيديولوجية التي ولد فيها نص «الزوال»، تمثل وضعية تمثل فيها عدة خطابات وتتصلح.

(١) حل صعيد الخطابات السياسية والإيديولوجية، امتدازت السيميائية، زمن كتاب «الزوال» ونشرها، بصمود خطاب وتقدمي وسبائته، مراقق لتضاربات مجتمعية شاملة، عرفت في لغة جماعية مشفرة ومرمّزة هي مهام البناء الوطني والديموقراطي<sup>(٨)</sup>، حيث تمفصل خطاب عمالي - يساري مع خطاب السلطة، وعين قوى الرأسمالية والإمبريالية وخطابها، بوصفها مضارضة ضمنية وإيديولوجية، ذات عتري سييلولوجي، يشتمل في الفشتات الثلاث للبرجوازية الجزائرية : الملاك العقاريون، أرباب العمل والتجار والصناع والوسطاء والكتاب والبرجوازيون، وقسم من التكنوقراطية التابعة للمركز الرأسمالي - الإمبريالي، التي قتل قطب الأرض في خطاب

- وظيفة تركيبيّة، وتعميميّة، بإعطائه حصيلة عامة وتلخيصية للنصّ والوقائع .
- وظيفة عاطفيّة، بإظهار مشاعر السارد وأحاسيسه تجاه حكيه وقصه وأحداث قصته .
- وظيفة تنظيميّة، تهدف إلى ضمان الحكاية، وإعطائها يقيناً ومصداقية<sup>(١٣)</sup> .

تبيناً لهذا يصبح السؤال الجدير بال طرح من منظور عالم السرد هو : من يتكلم في النص ؟ ذلك أن تعجيد المسح السري، أو مسلك السارد في رواية ما يحكيه، أو كيفية عرض وقائع متخيلة، يفرض معرفة الكيفيات التقنية المستعملة من قبل الكاتب لعرض لعبة سردية وتخيّلها، لأن تلك الكيفيات تشير إلى اختيارات جماليّة تاريخيّة مؤرّثة، واتفاقيات ضمنيّة نسبيّة، تؤسّس لخط إنتاج واستهلاك، سرّديّين، في مجتمع معطى<sup>(١٤)</sup> . ويبيّن أن الذي يتكلم في النصّ ليس هو الذي يوجد في النصّ، والذي يكتب في النصّ ليس هو الذي يوجد في النصّ، كما يقول بارت<sup>(١٥)</sup> .

من باب بلاغة الانفتاح، يقدم إلينا الكاتب - السارد، ابتداءً من الفصل الأول وباب القنطرة، المثلثين والمجال والشخص عبد المجيد بو الأرواح وقسطنطين بوصفهم فاعلين ذوي مرجعية واقعية، وبصمات إيديولوجية بارزة ورمزية، داخل حبكة وأوديسيوسية تشكل عناصر البرنامج السريّ :

يصل الشيخ بوالأرواح، المالك العقاري المتقنّب، ومدير إحدى المدارس الثانويّة، إلى قسطنطين، مسقط رأسه ومالكه، بعد غياب دام ست عشرة سنة، في يوم جمعة حار، لتفليد مشروع - حيلة مضادة للدولة التي قررت تطبيق «الثورة الزراعية»، وتأميم الملكية العقارية والملاك التغيّبيين .

يقول بوالأرواح، كاشفاً سبب الرحلة وبرنامج الرّواية :

- وجئت أسبقهم ؟
- من ؟ - الدولة ؟ .. اسمع ! سيّطون على أرواق الناس .. هناك مشروع عظيم، يجب أن أخفاه .. نعم سيّطعون الأرض من أصحابها .. يؤمونها .. أنقسم في الورق الأرض على الورثة، حتى إذا ما جاموا لاتزاعها لم يجدوا بين يديّ والشيء الكثير . ( الرّواية، ص ٣٠ - ٣١ ) .

ولكن هذه الرّغبة تصادفها صعوبات، ويستمر الشيخ في كشف الفعل :

- إذن جئت تقسم أراضيك هل أبنائك . السائلة سهلة على ما يبدو .
- على وديّ . ليس لي أبناء مع الأسف . السائلة ليست بالسهولة التي تظن .. على أولاً أن أعثر على أقارب، فلم أر أحداً منهم منذ الحرب، وعلى ثانياً أن أتمتعهم بشروط مساهمين على تنفيذ المشروع وعلى ثالثاً، وهذا هام جداً، أن أنفذ المشروع في أسرع وقت ممكن؛ فحسب الأخبار المتسرّبة، إن

والمشروع الاجتماعي المستقل، وستمع الكتابة القصصية مفردات ولغات جماعيّة جديدة، مستخدمة على المستوى اللّغوي ومعيشة، كما ستحاول النصوص الإيديولوجيّة والأفكار والصور التي ينتجها السياسي والإيديولوجي . وستشعر هذه الكتابات للنص وإيجابيات الإسهام في التوعية والتقد، وتشير العقليّات والأفواق، وستظلّ العربيّة بما هي لغة من حقل المتعلّيات المقدّس، إلى ميدان المشي وصراعاته، وإلى المجال النديّ، لتؤسّس مقروءة جديدة، لنص جديد، في بنية الثقافة والأدب العربيّ في الجزائر . هكذا ستتحول بنية النصّ، سواء على صعيد الوصف أو الحوار أو الشخصيات والأعماط أو التيمات والمضامين المصوّرة .

إجمالاً سيحتفل كتاب العربيّة، وعلى رأسهم وطاره بالواقعيّة منهجاً للكتابة، وإيديولوجيا أدبيّة ونيّة . يقول الطاهر وطار :

« مفهوم الواقعيّة في نظري هو ذلك المفهوم المتعارف عليه ( .. ) باسم الواقعيّة الاشتراكيّة .. وهذا التعريف يعني شميّة وطليقة وحزبيّة الأدب ( .. ) ويمكن تنوع الكتابة عبر تغيير التضاميل، مثل إجماعيّة البطل، فني إمكاني، عن طريق البطل السليبي - كما في روايات الزلازل - وتصرفاته، أن أعكس حالات وتناقضات، يراها البعض غريباً عن أدب الواقعيّة الاشتراكيّة<sup>(١٦)</sup> .

وفي رجم هذه الوضعية السيلولونيّة والحظائيّة يستجيب الكاتب نصه، في شكل سرد مضاد لمسير شخصيّة تجسد على مستوى الخطاب الإيديولوجي التقدمي السائد في السبعينات قلباً ونمطاً اجتماعياً مضاداً للمشروع الذي تدعو إليه الدولة، وجميع الحركة السياسيّة والثقافيّة التي يعلن وطاره عضويّة فيها، واتّساعاً إليها في جلّ مدخلاته وكتابات، بكثير من الوضوح والجرأة .

### ٣ - الزلازل : حول البنية السردية .

يظهر النص - بفضل النظر عن كونه عالماً واقعيّاً، وعالم كتابة وقراءة، يفترض مؤلفاً - كاتباً وقارئاً - يظهر بما هو كون متخيّل، وعالم بيان سرديّ، يفرض وجود سارد ومسرد له، ومثلثين وفاعلين وعطاب<sup>(١٧)</sup>، ويطرّح هذا إشكاليّة السارد بوصفه الحيّة الموجهة للقراريّ، التي تقوم بوظيفتين إيجاريّتين هما :

- السرد والعرض والتمثل .
- تيسير خطاب الفاعلين والمثلثين والمُشخّصين ومراقبته وإدراجه .

ويقوم السارد - بالإضافة إلى وظائف اختيارية، كالحفاظ على عمليّة الاتصال بينه وبين القراريّ، وتحقيق التأثير فيه، وتنظيم الحكّي، بربط الوقائع وتسهيل المقرؤة له، إمّا مع الفصّة أو الحكاية - يقوم بخمس وظائف، يميّزها الباحث الشيشي وجواب ليتنقّش، كالآتي :

- وظيفة شرح بعض أحداث القصة .
- وظيفة تقديم، بإعطائه بعض الأحكام الفكرية الفلسفيّة والأخلاقيّة حول الأحداث والشخصيات .

٥٤) ، أو كالدولة وخطابها ( ص ١٢ و ٧٤ و ١٣٢ . . الخ ) ، أو وجه ابن خلدون وفكره ( ص ٢٣ و ٧٧ و ١٤٥ . . ) ، إنما في خلال الحوار أو الاستمارة أو السماع . وتتحقق وحدة الرواية أساساً في كونها مناجاة موهومة ، استظهاراً ذاتياً وتكرارياً وصفيّاً فطوس الشخصية ، قبالة مدينة تتمدج مجتمعاً متغيراً ومشوشاً ، انقلب سائله حاله وعاليه سائله ، أخلاقياً واجتماعياً وسياسياً وإيديولوجياً .

ويقوض الكاتب للسارد صلاحيات عدة ، انطلاقاً من استراتيجية وصف وتمثيل مضاد لشخصية الشيخ الممثلة للإقطاع ، يتحدد مصيره التراجيدي ؛ فمن خلال بلاغة الوصف في الخطاب القصصى الواقعي يوضع الكاتب السارد شخصيته في إطار مقلق ومملون ، ويشعر كونها التمثيل ، ويعصفها بطريقة متناوبة في حركتها أو لياعها ؛ فليسها أو تأملها ، داخل المجال المأساوي ، تنفيذاً لمشروعها في البحث عن الأقارب ؛ المشروع الإشكالي الذي يفتت تحت تأثير ديناميّة التغير المجتمعي والإيديولوجي الشامل . ويظهر السارد شاهداً عيان ، رابياً ومشاهداً من الطراز الأول ، وكأنه صحفي عقل كبير ، ذو حضور مهموم ، كظل مقلق ، ملاحظ وسامع ومنصت لنهضات المكان وإيجادات واقعه وتاريخه ومستقبله ، متمية إلى كل التحركات والتطورات والتشكلات في وعي الشيخ وفعله ، لملقط لحظات الناس والشخصيات الثابتة ، لإدراجها في سياق دلالي معارض لمشروع هو الأقارب ومشروعته من حيث هو نمط اجتماعي وطبقية . وفي هذا يشبه السارد هرجاً سينمائياً أو حين كاتيرا تسجل نظرات بانورامية ، أو لقطات «أمريكية» متحركة أو ثابتة ، أو لقطات مركزة من قرب «زومات» ، تميل كلها إلى دلالة أساسية هي «زلازل» هو بالأقارب المناسبات أو الملامم لزلازل النظام الاجتماعي السائد وقيمه .

ولا ريب أن منهجية كتابة «الزلازل» أو برنامج كتابتها الذي احتدمه وطار وطبعه يتكئ على مبادئ عمل هي «التحقيق الميداني» ، حيث قام الكاتب بدور «بوالأقارب» في داخل المجال القسنطيني . قبل أن يكتب نصه التمثيلي ، ولقاه به «تجارب» تتمثل في التجول في المدينة وأحيائها وشوارعها وحاراتها وعصاراتها وأزقتها وساحاتها وجسورها . . الخ .

إن استراتيجية التجول بهدف وصف المجال الخارجي المتحرك تتكسح النص ؛ ليس هناك كشف أو وصف للمجال البيئي أو المنزلي القسنطيني . يقول «وطار» معلقاً حول هذه المشاهدة المتجولة :

« . . وقد انتهت إلى أنني في «الزلازل» ظلت ، شأن شأن الرفيى المشرق ، أطوف في الأزقة والأبجج ؛ وحتى إذما أردت الاستراحة في مكان فلن يكون غير الملهي أو الساحة العمومية . نعم ، لم أدخل داراً واحدة في قسنطينة الكبيرة والعريضة والطويلة ، مع أنني ظفقت بها كلها . إن سبب ذلك واضح ؛ فلأن لا يمكن لي أن أقيم حالاً مغلقاً دون بحكم أنني لست منه . » (١٥) .

يكن القول إذن إن كتابة الزلازل إملاء أو استظهار لنص مُشاهد ، أو تلوين أو نسج لسيناريو كوني تمثيلي وتمتدج ، وفق استراتيجية

المسألة عاجلة ، وسيعان عنها عما قريب . . المسألة أعقد ، إنها مرتبطة بكيمياء الأرض . عندى ما يزيد عن ثلاثة آلاف هكتار . ( ز/ص ٣٧ ) .

تبدو الرحلة إلى قسنطينة مرتبطة – سبباً – بهذا المشروع ، وكأنه الديمسية الرئيسة التي تشكل عالم الحركة السردية والروائية ، أو تؤسس مسار الوقائع والأحداث والفعل ، التي يحكمه منطق سببي وكونولوجي ، يمكن تصميمه في هذه الرسمه البيانية :

خبر التأميم والثورة الزراعية ← الرحلة ← بوالأقارب في قسنطينة ← البحث عن الأقارب ← البرنامج السردى للنص .

ولكن البرنامج السردى الخطي ، الكرونولوجي ، يجري في سياق مدني أو أنفلي في مجال يبدو منذ الوهلة الأولى للقص مغلقاً ومشوشاً ومملوئاً ومضاداً ؛ بل كأنه يعيش على يوم حشره وقيبله ، فضاء مرجعية ، متشظياً ومتعبد ، وإسرابياً ؛ يفتح خيالاته ملتصقة ومتنافرة ، نتيجة الوصف أو للتزويج الوصفي . إن مجال الوقائع سيتحول إلى فاعل أساسي مضاد ، برغم رمزيته وسرجميته ، يبقى عمالاً نصياً ذا وظائف مهمة ، تلعب دوراً في الحركة الروائية وفي إنجاز مسار بوالأقارب ومشروعه ومصيرها .

### ٣ - ١ - السارد : استراتيجية الوصف والتمثيل المضاد .

ينفي نص «الزلازل» مير فصول الرواية السبع ، في مجال قسنطينة مدينة الجسور السبع ، كما لو كان متاعاً لعبد الجيد هو الأقارب . وهذه المتاع السباعية المشوشة ، تميل من سيميائية رقم سبعة عصباً دالاً إلى إلقاء اللص وتعمله إغالبية مرجعية غنية ، كأن الكاتب – السارد يقيم تناظراً متناقضاً بين الأحداث السردية والشخصية والمجال ، ويؤسس تمعد عناصر القص وتداخلها بأسلوب تمثلي ، يتشكل في لوحات وصفية لدخول البطل وخارجه ، ويؤدى إلى فتت موضوع «الزلازل» ، وانزياح ديمسية الرواية ، من عملية البحث عن الأقارب لتوزيع الأرض عليهم على الورق ، هروباً من التأميم وقانون «الثورة الزراعية» ، نحو مناجاة وسواسية ، لامية ، من خلال المنولوج التأملي ، التعليقي ، التهكمي الساخر ، للشيخ حول المدينة والسكان والسلطة والفضاء والمعيش القسنطيني . وهذه المناجاة الموهومة ، التي تتنازع بدوران البطل المضاد حول نفسه ، وتبته وعصمه ، داخل شبكة أفكار ثابتة وصورة مركزية هوائية هي «زلازل قسنطينة» ، تميل من حديث حديثاً يتسم بالتكرار والاستمارة والقرقر والحرق ، الذي يتعمق بالانزلاق نحو الماضي ، المغلف بحنين ثابت وتكيس ، هروباً من واقع أو نسق عمراني وسيولوجي معاد .

ليس هناك وحدة تيمية أو موضوعية للرواية ؛ فانفراط التيمات وتشتيتها في أملاّت – تشير إلى خيلة مجالية عمرانية وشيئة – يتوازي أو يتوافق مع تشتت وحدة الشخصية والمشروع وتعمق وسواسها ، وتضاعفه نحو درجات الفوس ، فالقصص والجنون ، من خلال تراكم تمارضات الشخصية الرئيسية وتمقدما وتوقعها ، مع عناصر القص الأخرى ، مثل المدينة ، والشخصيات الثانوية ، الواقعية أو الخيالية ، كالمراة المستجيبة ( ص ١٦ ) ، أو البنت اللطيفة ( ص



مردية تهدف إلى تعرية بطل سلبى مضاد وتفكيكه .

ويدهى أن سارداً من هذا النوع لا يكن أية عبة ليله ، اللهم إلا إذا كانت السخرية وكان التهمك يمثّلان علاقات جدية ، فإعطاه الكلمة مونولوجياً وديالوجياً للشيخ الإقطاعي ، هو إدراجه ، أو استدرجه نحو الاعتراف وكشف تاريخه ومكنوناته وهواجسه ، كأن النص يحاكمه سردياً . هكذا يشهد النص انزلاقاً من وصف موضوعي لغسطنية والشيخ بضمير الغائب إلى وصف متشّهد ، بصري وبحولي ومشهدي - على حد تعبير (تودوروف) في معرض حديثه عن علاقة السارد بالشخصية<sup>(١٦)</sup> ، حيث ينتج «بوالارواح» حركته وفعله مع رؤية وصفية مصاحبة له ، تغلفها أو تحكمها معارضة دلالية وليدبولوجية ، وعداوة ومقت ضمني وشاهري ، ويصير الوصف تقنية الرواية الأساسية<sup>(١٧)</sup> ، لكي يصبح سرداً بضمير الأنا ؛ تعبيراً متواتراً ومعمّداً ، تسوده وظيفة انفعالية عاطفية وسواسية وهوسية تكشف البصر وتغزل إلى حالته النفسية والعاطفية والإيديولوجية المضادة والسلبية . عند ذلك تصبح الجبلة والقفرة الخطائية نسبياً من التعليل اللذان ، ومن الانطباع الحسي الناتج عن صور العين وأصوات الأذن وروائع الشم ، التي تدق قلب الشخصية بشتات معادية ومصاحبة التأثير ، تؤكد دلالة الرواية : «قياسة» قسطنطين و«زلاهما» .

وهذا الوصف المتناوب ، سرداً أو مونولوجياً ، للمجال أو للشيخ الإقطاعي ، منظم ويغزل إلى نقطة تجلر ، تعود إليها كل نويات النص وفقراته - على حد تعبير «بارت» في حديثه عن تبين النص<sup>(١٨)</sup> . هذه النقطه هي دلالة الرواية الكلية : تراجيديا الإقطاع في مجتمع متحول ومتغير ، للفلسف الساموي لبوالارواح يتناوب وفق إيقاع تأزمي داخلي وخارجي ، واقعي وتاريخي ، نفسي وسوسولوجي ، ديني وليدبولوجي في حسيبة «جزء» تجري في مجال ملائم لمعوم ؛ جزء بطل سلبى لا يستعق سوى الانتصار أو الجنون . فذلك حكم التاريخ ، أو بالأحرى حكم تاريخ الرواية ، أي تاريخ الكتاب السارد بطبيعة الحال . إن نمذجة «بوالارواح» في نمط إقطاعي ، وتمييط المدينة في شكل مجتمع جزائري زراعي ينتمي إلى العالم الثالث ، وكرمونولوجية البرنامج السردى ، وتقنية الوصف الهيمنة ، كل ذلك يعمل من «الزلازل» رواية متدرجة في الغصن الواقعي<sup>(١٩)</sup> ، ولو بتتبعات وتغييرات دالة ، ناتجة من تعارض السارد مع «بوالارواح» ، موقعاً وبيئاتاً وعطائياً واتّله . ويمكن حوصلة التركيب السردى للرواية على أساس النموذج الخماسي للنص الواقعي ، وإن كان الكاتب قد حوّر فيه قليلاً أو كثيراً :

١ - وضعية مستقرة أولية نسبياً ، ولكنها محدّدة ، تظهر في وصول الشيخ إلى قسطنطين وبسط مشروعه المضاد للتأميم ، وهزيمه على البحث من آثاره لتقسيم الأرض على الوريث ، ووضع قائمة لهم .

٢ - تبلور قوة حوّلة ، تتمثل في المدينة بما هي مجال ملعون ومقلق : تدهور الطبقات والفئات القديمة المستغلة وفشواتها (بليبي ومطعمه) - حكاية المرأة التي ماتت وهي وتحمس في مزرعة إقطاعي ؛ هوس «الزلازل» ؛ حكايات استغلال وتمازج بوالارواح مع آثاره ؛ تغير المصائر الفردية والجماعية ونحوها ؛ انقلاب الهرمية

الطبقية تحت تأثير الثورة المسلحة ؛ الاستغلال ، حادثة مزيلة «بولفراس» ؛ روائع المكان ، كالدخان والمفونة ؛ تغير الأمانة واحتلال فئات اجتماعية رفيعة شعبية للفضاء القسطنطيني ؛ نقوش الحدود الاجتماعية والطبقية ويروز خطابات شعبية مضادة - كل هذه الوقائع المسروقة للحكيمة ، أو للسورة ، أو للمونولوجية ، تشدّد تمازج «بوالارواح» مع المجال والواقع ، وتُفكّ مشروعه ، وتُجدد برناجه ، وتتمم هوسه . إن حركته في المدينة مسكونة بلغة مهولة هي هوام «الزلازل» ومشقاته ، ك «القيامة» أو «يوم الحشر» .

٣ - لا يبدو أن تبنية الفعل تتطور ؛ فحركة الشيخ في مجال النص تتدهور تحت تأثير خطابات وحارات مسموعة من تغير العلاقات والتهم والمعايير الاجتماعية السائدة ، ودخول ملكيات وعامسات جديدة مقلقة ومعادية ، كالبيع والشراء الفوضوي ، والنسول ، والسرسلة ، والانحلال الخلقي . ويتمكن الطبق الواسعي ليصل إلى درجة الهوس مع وصف طيفوراني مصحوب بتكنية المكان ، من فطنة ودخان وحوشية . إلخ . ويبدأ الزلازل في اكتساح النص في عدة أبعاد أو اتجاهات : زلازل الأمانة ، وانقلاب الهرمية الطبقية لاحتلال الفضاء المنطقي ؛ زلازل وهي «بوالارواح» نتيجة العمق والانفصال عن الواقع والارتداد إلى ماضي ملتب استغلال - استعماري كولونيالي ؛ زلازل مونولوجي وقرآني ، يجدد الوصف القرآني ليوم القيامة أو الزلازل أو يوم الحشر مرجعه النصي ؛ وزلازل طيفوراني - عمراني ، يستمد زلزلة قسطنطين التاريخية في سنة ١٩٤٨ ، وكونها مدينة مبنية فوق صخرة متاكلة ومتفجرة ، ومعلّقة فوق أخوند هل جوسرها الشاهقة العالية . إن تغير مصائر الأقارب التي يوردها السارد أو «بوالارواح» أو «دينو» عبر الارتداد أو «الفاش» بالك . «كافكا صوت حمار ، الصهر ، شهيداً خلال الثورة المسلحة . (ص ٩٢ - ٩٥) ، «وارثه الطاعمر ابن العم إلى ضابط وحيل ويربطه نتيجة للثورة المسلحة (ص ١١٤) ، وتحول حسي ابن الحلال من شيخ زاوية زاهد ومرابط متصوف إلى متناهل عمال وتقاليل عرّض ، نتيجة تصوفه الثوري ، واتمائه لثراث الإسلام «التقدمي» ، و«ولوف «أبي ذر الغفاري» عليه في الخيام ، بعد معرفته بجموع حركة إضراب عمال البروجوازي «مشاه ومشكلاتها (ص ١٦٨ - ١٧٢) ، إضافة إلى تغير أحوال نينو وبليبي ، مثل الاشتورقراطية القديسة ، واتحدارهما إلى أسفل الطبقات الشعبية - كل ذلك يمدى بالبرنامج السردى بوالارواح إلى الضفت ، ويتحول المجال بما هو نص ومدينة إلى متاع ، كأن الشيخ فُكّر ضائع وتائه في واقع متحاي مشوش ومتناظر .

٤ - ليس هناك قوة توازن ، بل قوة لاتوازن ، أو لتعوير للإمكانات السردية - على حد تعبير كلود برنوند<sup>(٢٠)</sup> . هناك تصاعد متجدد لنقاط توتر الشيخ ، وصمود منطقي وضروري ومعتدل هوسه ؛ تحول قريبه البقيين «الآل «الغرابيل» ، ابن العم ، إلى أسنّاذ ، نتيجة الكفاح المسلح ، ودخول السجن والتعلم ، ثم الالتحاق بالجامعة بعد الاستقلال ، وتغير مصير «الزرق البرادعي» من سكير إلى معبر ملتصق ؛ إلى إمام أو وزير . (ص ١٥٨ - ١٥٩ و ٢٠٨) . لا جلدوي من البحث . لقد غيرت الثورة المسلحة جيلاً

بغضه . إنها أشبه بغول أو شيطان أو تين أو أفعى أو حرياء .. بما هي وجوه واستعارات غنية وقوية . كذلك فإن الوعي الشعبي يلحق نعت «بوالأرواح» باسم من قتل أرواحاً وبقي مدوناً بأعناقها . وربما يرمز الكاتب هنا إلى «تعدد رؤى الإنسان والإقطاع وأرواحه» ، كما ينطوي على تحذير وتنبية خطابي لمن يجه الأمر والمقاريء .

- جسمياً ، يجسد الشيخ صورة الفنى الجشع ، ذى البطن المتنفخ ، والهيئة المضحكة (ز/ص ١٩) ، ويبدو كأنه منحدر من سلاطة «دونكشوطية» على مستوى اللباس وعلامات الهندام ، نظراً لطابع مفارقة التضاد : لباس أرسنوفراطي / لباس واقع شعبي .

- نفسياً ، تظهر شخصية «بوالأرواح» بوصفه «أنا» موسوساً وعصابياً وسادياً ، وعقياً جنسياً ، وهامشياً ، ومفصلاً عن الواقع ، وخائراً ومتعباً ، يعيش تفتيتاً زمنياً ، وتعبية مطلقة لفكرة هوماية هي الزلزال أو القيامة . ولا ريب أن تمرين قراءته الطرف في ضربه التحليل النفسي ، سيكون ذا إنتاجية دالة وغنية ، لاسيما حل صعيد بنيت النفسية ، ومسيماية استجاباته ، ومقارنة ذلك مع حلل الدلالات والمفاهيم الفرويدية ومعجمها ، مثل :

الارتداد إلى الذات ؛ حالات القلق والوسواس ؛ التضاد الوجداني ؛ التفتيت ؛ توليد القلق والتمهيد العصبي ؛ الحبور الأكثالي ؛ الفساح ورفض مبدأ الواقع ؛ السادية ؛ حالة العجز وعصاب الإخفاق ؛ عصاب المحرس ؛ الفصل الهللياني ؛ الواقع التامى .. إلخ (٣٦) .

- موضع السارد الشيخ - بوصفه مالكا عسافياً كبيراً ، متنبأياً وعتلاً ومعدداً بالبيع المقاري ومسلحة الأرض التي أربطت تراكمتها بالاحتلال - يوضع البريا والمصادرة والاستغلال بما هي علامات اجتماعية وطبقية . إنه سليل عائلة من القواد و«الباش أهوات» ، خائنة وعجيبة للاستعمار (ز/ص ١٤٢) ، ومتحالفة مع البورجوازية الزراعية الكولونيالية ، والبورجوازية اليهودية التجارية الربوية (ز/ص ١٧٢) ، كما أن علاقته مع الأرض تشابه مع علاقته التسلطية - الاستغلالية للدمار ، ومع «عمراسه الجنسية» المرغوبة ، الإشكالية ، للتمتية (٣٧) .

- فكرة «ليديولوجيا» ، يحد الشيخ رجل دين ، متعلماً ومعلمراً لمدسة ثانوية ، قروسطياً مناوراً ومتعصباً ، يربط قسماً أخلاقية ، كالشرف والنبل والوجود ، بقيم سلمية تجارية ، ويؤزل الدين والنص القرآني ، انطلاقاً من رؤية طبقية ، على أساس تصنيفات وتنايزات دلالية ، تحقق تمهاى الواقع مع أحلامه ، ويجعل من الكلمات والحطابات «التقدمية» ، معجماً يمارس المدونة القرآنية : التأميم = ضلال ؛ الثورة الزراعية = بطلان = المحكومة = عصابة إرهابية ؛ الشعب = فوغاه ووعاء ؛ البناء الاقتصادي والتصنيع والتعليم = كفر وإلحاد ؛ التغير الاجتماعي وانقلاب الهرمية الطبقية = زلزال وقيامه ؛ الدولة والسلطة = طمعة عميلة للروس !

إنه شخصية ماضوية ، معادية للحاضر والمستقبل ، ومصادرة للوحدة الوطنية (ز/ص ٨٧) ، و«تائهة» ، وفارغة ؛ تكفر كل ما هو إنساني وشمسي وطقولي ، ويتشبث حيواناً في داخل النص على نحو مقاومة سلبية مهووسة وهاجسية ، تدمرها فكرة دالة وهوماية هي «الزلزال» .

وجمعياً كلياً . لقد حدث الزلزال منذ أمد طويل ، وما يزال أثره قائماً . هكذا يتدهور الشيخ الإقطاعي كلياً ، بعد أن «لفته المائدة السائلة واللون الداكن» ، وراح يركض فوق «جسر الشياطين» وهو يتأذى بألم صوته :

- بإسكان مدينة قسنطينة ١ الزلزال الزلزال ١ «يآل بوالأرواح ١ الزلزال الزلزال ١» . «ص ٢٠٩» .

٥ - وبشكل فصل «جسر الهوام» وضعية هائلة ، حيث تمحصل الهوس مع التيه ليتحول إلى فصام وجنون ، وحيث تنشط الوعي واختلاط الأمكنة والأزمنة بين ماضى عقيم وحاضر متلق وملمون . ومن خلال المواجهة الرمزية بين الأطفال و«أبن باديس» والأقارب - بوصفهم شخصيات متخيلة - و«بوالأرواح» تتحقق أو تظهر نقطة سقوط تنبؤية : فقدان الإقطاع مشروعه ومشروعيته ، وضياح الخطأب الإقطاعي و«كلامه المرصع وحرفه البراق» - على حد تعبير أغنية «ناس البووان» المتضمنة في آخر جملة من الرواية . (ص ٢٢٤) .

وعلى الرغم من أن هذا التصريح الحماسي للقص الواقعي يحكم بسببية وكونولوجية واضحة ، فإنه يعتقد من طريق تراكب حكايات ثانوية وارتدادات وصفية وتعلبية ، لا تلقى تسلسل وتتابه ، بلقدوما تدعم دلالة تعارض «بوالأرواح» مع الواقع - للمجال ، وخطأب السارد الكاتب ، وتبرير تدهوره عبر مسار تراجمي جزائي ، إن لم نقل عقابي . ويرتبط المبدأ بالقول في وعى القرآني من خلال تغير علاقات المضمون ، وشفافية للتلق السببي (الوقائع سمات الشخصية ، سببية إيديولوجية رمزية ..) . لذا تبدو مقرونية «الزلزال» بما هي رواية سالمة لقاريء مدعو للمشاركة في تغير المجتمع ، و«راح بجبريات الصراع ورواياته» ، أو - على الأقل - مهياً لفهمه والمشاركة فيه ، كونه ينظر إلى الكاتب بما هو مرشد و«ملتزم» و«فاعل إيديولوجي» (٣٨) .

وهذا البرنامج السردى يصبح قابلاً للشرح والمقولة بارتباطه بمسيماية شخصية «بوالأرواح» ، ودلالة مساره التراجمي السلي .

### ٣ - ٢ - «بوالأرواح» : النمط - الطبقية المضادة .

تكشف شخصية الشيخ بوصفه نمطاً كونوجياً - هو عنصر مؤسس للقص الواقعي - وهو يقوم بتمثيل دورها الفعل ، والرمزي المرجعي ، في أمانة وولغا لمخطط ، وكأنها يبدق فوق رقعة شطرنج سردية ، في يد لاعب هو السارد ، تتحرك ضمن لعبة أو فئات ناتجة عن اختيارات إيديولوجية وتصنيفات دلالية مثل : اشتراكية/إقطاع - رأسمالية ؛ مستغل/مستغل ؛ قديم / ربحي ؛ سلفي / سلفي ؛ مادي / مثالي ؛ تنويري - إسلامي / ظلامي ؛ سراجي / خرافي .. إلخ . وتملك شخصية «بوالأرواح» «تلكه الواقع وأثره» بمفهوم «بارت» - ولكنها تظهر كأنها نصاً ، وتتوقف معقوليتها ومصداقيتها بالارتباط مع مسيمايتها وفعلها ووظيفتها ورمزيتها داخل عالم القص . ويمكن تشكيل «بطاقة هوية» الشيخ من «قطع غياره شارائه الموزعة في ثنايا وصف السارد ، أوفى للتلويج ، أو مساق الفعل ، من طرف هيئة السرد المضادة ، المدبرة للعبة :

- من حيث الاسم والكنية ، تحيل «بوالأرواح» إلى مدونة ميثلوجية إسلامية وشعبية ، وتنتج دلالة وسلبية الشخصية وكيف أنها

التوازنات التي تنتج دلالة مركزية هي الزلزال والقيامة . وتسمى «الزلازل» من خلال تناقض «هر الأرواح» وقسطنطية عناصر صراع إيديولوجي واجتماعي مرجعي ، يعبر عن صراع الفاعلين : السارد والشخصية والمجال ، وبغضى إلى المورس والجنون . وتستعيد كذلك تيمة المدينة المعارة ، للمعونة ، بما هي نمط ألق ، حلالة على قول روائي مراض . إنها رواية مسار لعتة في مدينة مقفلة على رموزها الدينية السلفية الزراعية والمعارضة ، يحكم عليها بعنف رمزي عنيف ، ومرغوب فيها ولكنها متعائلة ومتغيرة ومتناحية وموضع لتشتق الهوية القديمة . إنها مدينة ملعونة ، تكشف وتحرى نغمت النص الديني وتحمله في مواجهة واقع التغير الربيعي والإصلاح الزراعي (٢٥) . إنها مدينة مدسنة ، تتخذ صورتها المثالية (قسطنطية ككمية يستحب الدخول إليها يوم الجمعة ) ( ز/ص ٩ ) فتتحول إلى مدينة مُؤخنة متعنة وغوغائية ودرعانية وديونية وتربانية . وبين الصورة والصورة المضادة تحدث القِيَمَة أو الزلزال بما هو تحول مجتمعي شمل ورمز ، يؤسس دلالة الرواية برمتها :

- كونه زلزالاً سوسولوجياً كلباً إنما نتج عن الهجرة الريفية ، وتزييف المدينة ، وتحول الأمكنة ، وتلك الفئات الشعبية الكادحة لغضادات الأرستقراطيات القديمة ، والقطار الحربية الاجتماعية والطبقية . . يقول خطاب الرجل الحضري المطرشي ، معبراً عن قلق وهوس مهيم :

«ضالقت المدينة ياربى إ سیدی ضالقت . خمسمائة ألف ساكن ، عرض مائة وخمسين ألفاً في مهد الاستعمار . نصف مليون ياربى إ سیدی نصف مليون يبرست ، بطح وطعمه فوق هذه الصخرة ، تركوا قراهم وباديم ، واقتحموا المدينة ، بملازمها حقن لي تم فيها متفنن ؛ حتى الهواء امتصوه ، ولم يتحركوا في الجو إلا والحة أباطهم . ( ز/ص ١٤ ) .

إن طابع المدينة الجديد ، العربي ، العيشي ، الاجتماعي ، أضحى ابتداء من السبعينيات - كما هو الحال في مدن أخرى جزائرية كبيرة - إلى بروز فئات كادحة كاسحة للمجال ، وبهيمش الفئات المتنازة ، خصوصاً الـبورجوازية والأرستقراطية الحضرية ، التي تفوقت على نفسها ضمن استراتيجية رواجية وعائلية مغلقة ، لاسيما في تلمسان وقسنطينة ، بوصفها مدينتين عريقتين ، وموضعين للهوية الثقافية والاستمرارية الدينية . يقول بلبلى شاربا أسباب تندور طبقة بعد الاستقلال :

« اسكت ، اسكت ! الفرنسيون خرجوا . المسلمون خلفوهم . الشقة التي كانت تؤوى عائلة أصبحت تؤوى عدة عائلات . . أسر الفرنسيين كانت لا تعدى الثلاثة أو الأربعة أفراد ، على أقصى تقدير . أما أسر بني عمك فلا أقل من تسعة أو عشرة . البواصي رحلت إلى القرى والملاذ الصغيرة ، وهذه رحل سكانها إلى قسنطينة ، ولم يبق هناك من يؤم النظام ، لا الفخمة ولا غير الفخمة ، حتى من يتسوق إلى المدينة ، لزيارة ابنة في الثالوية ، أولشراء

إن عمليات تأشير شخصية وبوالأرواح» على اختلافها محكومة بشغرة ثقافية ، تحمل بصمات إيديولوجية من طرف كاتب - سارد ، وضع على عاتقه مهمة هي تصفية الإقطاع من النص الروائي والأدبي والإيديولوجي لتكون عملية متوازنة مع تصنيته مالياً واقتصادياً من قبل الدولة ، وسيظهر هذا في وظيفة بما هو طلب فاعل في النموذج الشخصيسي للرواية ، تجرى «حركته» في مجال دال ويلعب دور الفاعل الأساس .

### ٣ - ٣ - قسنطينة : المجال الملون القياسي الزلزالي .

لماذا اختار الكاتب قسنطينة مجالاً للأحداث والسمسية والشخصية ؟ كيف عرض المكان في النص ، في ارتباطه مع المكان المرجح ؟ قسنطينة الجغرافيا ، وقسنطينة الرواية ؟ يتراوح المكان المرجعي مع المكان المتخيل نتيجة إجراءات كتابة الزلزال في صورة سيناريو أو سرد وصفي معتمد للمدينة ، بعد الاستقلال ، وخطة حكاية رمزية هي دراما الإقطاع في مجتمع متحول و«ثوري» . تحقق قسنطينة وظائف كثيرة :

- وظيفة عملية ، علمية ورمزية . إنها كون زواحي متخلف عالم ثالث . جزائر فلاحية ريفية متحولة نتيجة للتمدنين والتصنيع وانقلاب الهرمية الاجتماعية والطبقية التي أحدثتها الثورة للسلمة والاستقلال . مدينة هي رمز للهوية الدينية - الثقافية ، ومركز انطلاق الفكر السلفي الإصلاحى ، ولجملر الأنا القديمة ؛ فلكانات قسنطينة ، بما هي موضع رمزي تشير إلى تشتق للمعالم القديمة اجتماعياً ، وتحول القيم والعلاقات الاجتماعية والإيديولوجية ، الذي يظهر في تلك فئات اجتماعية جديدة للغضادات والأمكنة ، التي هي مفار قديمة كانت تنحصر للهيمنة الأرستقراطية الزراعية ، وللباشاوات والفراد والتجار الكبار ، والعلماء والمتقنين والتجار اليهود . لقد زارلت قسنطينة اجتماعياً وطبقياً نتيجة للثورة المسلحة ، وإصلاحات السلطة المدنية للإقطاع والاستقلال . ( ز/ص ٢٩ ) .

- تلام قسنطينة - من حيث هي طوبوغرافيا وعمران معقد ومتراكم ومجسّر - دلالة البرنامج السردى ومسار حركة الشخصية وفعلها ، فاللمدينة مبنية فوق صخرة متأكلة ، في أعل أخلايد شاهقة ؛ وهي متشعبة ومتعالية الشوارع والساحات والحدوب ، ومتراكبة ومتداخلة من حيث هي تسج عمراني . إنها مدينة مقفلة ، فوق جصور سبعة مقفلة . إنها مجال متناهي مثال للعلم والتية والضياغ والتشروع ، واختلاط الأمكنة والأزمنة . هكذا تلعب قسنطينة ، بوصفها إطاراً للأحداث ، وظائف متناحية ومعارضة ، عبر الساحة ، المقهى ، الشارع ، الجسر . . العمارات والبירות ، بما هي ديكور خارجي لتندور الشيخ وتندرجه في منحدر مسار تازعى يحقق تراجيديا الإقطاع في مجتمع ومدينة متغيرة متحولة ومتصارعة .

إن قسنطينة بما هي مجال ، هي متاعة «بوالأرواح» وضياحه ومبيب إغراق مشروعه . هي موضع ومقر لتنازعات اجتماعية ، وصراعات طبقية داخلية ، بعد أن كانت مكان النزاع الكولونيالى بين المستعمر والمستعمر قديماً<sup>(٢٦)</sup> . هناك تناظرات بين زلازل قسنطينة «الثوري» وزلازل بوالأرواح بوصفه مغلط طبقية إقطاعية ، وتوازنات متعاكسة بين تقسيم المدينة ونكوص «بوالأرواح» ورجعيته وماضويته ، تلك

القرآن الكريم . ثم لا . الشئام واضبون  
بوضيعةهم ، قاتمون بما جاد به الله عليهم من فيته ،  
وعا قسم عليهم مقسم الأرزاق ، وما دخلهم هم ،  
لولا أنهم يسجلون الساعة بالبروق . ( ز/ص  
١٣ ) .

وسيتطور هذا النزاع الخطي والصراع الإيديولوجي ، كما هو الحال  
في أغلب نصوص «طار» الأدبية ، خلال الرواية كلها ، ويتكف  
وتراكم في منظومة خطابات غطية ، موجهة للدلالة الروائية .

- وهو زلزال طيورخاني ، عمران ، ذواحالات أسطورية وقيامية  
وقرآنية ، تشير إليه الملونة المصمجة والدلالية ، ويختلف الصياغات  
والمفردات ، التي تتجذر في النص القرآني ، حول الزلزلة والحشر  
والقيامة : الغير ، الحصار ، الحشر ، الأزدحام ، الصدود والزلزل ؛  
قيام الساعة ، الأعدود العظيم ، الجسر والصراط المستقيم ؛  
الصخرة المتأكلة ، البروق ، صاحب الدابة ، القدر المغل ؛ صور  
معجزاتية . . يقول «بوالأرواح» في مناجاة خاتمة :

« وإن زلزلة الساعة شيء عظيم ، يوم تردونا نذهل  
كل مرضعة عما أرضعت ، وتضع كل ذات حمل  
حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى . .  
نحملنا ولإياكم صخرة يعمل فيها الماء عمله من كل  
جانب ، الله أعلم بما في باطنها من عجائب ومن  
أكلاس متداولة ؛ يمكن في كل لحظة أن تعلن  
بطريقها الخاصة من استسلامنا لنا . . يا صاحب  
البرهان يا سيدى راشد . . قل كلمتك !حركها  
بهم ويفسهم وفجسروهم . . . ( ز/ ص ٣٤ -  
٣٥ ) .

- أما كونه زلزلاً داخلياً ونفسياً فيتمثل أساساً بالشخص ، بطل  
الرواية نفسه ، ويختلف المفردات والجمل والصياغات الدالة المعبرة  
عن قلاقل البنية السيكولوجية ، مثل «اعتراه شعور غامض ، وأص  
باللون الداكن في أحماقه ، يتحول إلى مادة سائلة ، غائقة لورصاص  
أو قذر . . أو أي شيء من قبيل المادة الثقيلة المتجاوبة مع الحاررة ،  
( ز/ص ٧٤ ) ، أو مثل : «الرسول الحسن ، الصدوق استلام  
النفس بالظلمة ، الشعور بالحاررة ، عودة المكبوت الجنس ؛  
المقم ، استبطان الأمكنة ؛ العفونة والسخان ؛ ثقل القلب ؛  
الحوس ؛ الإحساس بالزلازل ؛ الدعاة الضموم ؛ التذاع المهبلي ؛  
المتولوج الحرق ؛ المحناتية المرتبطة بنزوة الموت والاستعمار ، المختلطة  
بترفات فصامية جنونية ، وسحب هواسي . . هذه جميعاً تشير إلى أن  
الشيخ قد انزلق جزئياً من التوازن إلى الفصام ، في عملية تفكك الفكر  
والفعل والمحاقة ، وتكلسر بالثغور واللامبالاة تجاه الواقع ، والانكفاء  
على الذات ، مع طغيان حيوة داخلية خارقة في النشاط الهواسي  
والمهبلي (٣١) .

إن هذه الحملة الرمزية الكثيفة لصورة «الزلزال» بما هي صورة  
مركزية ودالة توظف حركة «بوالأرواح» ، وتندفع به في مجرى  
ترابيعي ، شارك السارد والمجال في بنائه خطاباً لطيفة أجماعية داسها

قطعة غيار ، يجد أقارب له هنا يأكل عندهم ،  
فأضطرت إلى التامل حسب متطلبات الوضع ،  
كما ترى : فليظة ، وببضة ، ولينة ، وما شابه . .  
مرحباً ببقائه وبرضاه . ( ز/ص ٢٧ - ٢٨ ) .

وقسطنطين الحقيقية انتهت . أقول زلزلت زلزالها . ولم  
يبق من أهلها أحد كما كان . أين قسطنطين بألباني  
وبالقون وين جلوك وين تشيكو وين ككارة ؟ زلزلت  
زلزالها . وزلزلت زلزالها ، وحل عملها قسطنطين بوقتارة  
ويو الشعر وبولفول ويو طمين ويو كل الحيوانات  
والنباتات . ( ز/ص ٢٨ ) .

تبو قسطنطين - سوسيلوجيا - معجنة أو بلاداً وبيفة في طور  
التمدن والتحديث ، تتغير تحت تأثير مشروع مجتمعي وإيديولوجي  
ملتبس ، تتخلله فوضى الهجرة الزيفية ، وتضميم النظام الأجرى ،  
ويروز الدولة بوصفها دولة «هناية أليفة» ، ذات خطاب تقدمي انتقالي  
نفي نكهات الاشتراكية .

- وهو زلزال إيديولوجي - أخلاقي ، يتجلى في بروز خطاب دولة  
مهيمنة مركزياً ، تتدخل بقوة لإعادة تنظيم الوحدة الاجتماعية وتوزيع  
الحريات والفضاءات ، من خلال إيديولوجيا وتقدمية مغيرة ، تعيد  
تأويل الثورة المسلحة والإسلام في منظور الاشتراكية اقتصادية  
علمية ، ولكنها توجس خيفة من الصراع الطبقي ، وتُقل من شأن  
الوحدة الوطنية وقيم العدالة الاجتماعية الفلاحية والشعبية ، دون أية  
إسالة إلى مرجع إيديولوجي خارجي كاللاركسية ، أو نظرية الثورة  
الاشتراكية . ولا ريب أن «الزلزال» بما هي نص روائي تشتمل على  
مجموع الخطابات الواردة ، ولكنها تقدم عملية تفكيكها وإعادة بنائها  
وتصنيفها وفق دلالاتها . يقول «بوالأرواح» عارضاً الخطابات  
المتنازعة :

« تغير كل شيء . صدق ابن خلدون عندما . .  
لا . كالفنا من أجل أن نصير الجزائر عربية .  
وإن ننم . قلوبنا رأى ابن خلدون هذا في مطلع  
الاستقلال ، وفي باقي السنوات ، حتى عندما بدأوا  
يخرجون عن الموضوع ، ويعطون في كل مرة من  
فكرة مستوردة من هنا أو هناك . لكن بالفوا . .  
بالوا وإهم الحق . خدعونا . بدأوا بالاشتراكية  
حرفوا ، ثم وأصوا يمشون فيها الروح ، حتى صارت  
كلمة ، تسمى - لا عالة - شيئاً ، ثم هاهم  
وليفة . . . ( ز/ص ١٢ ) .

إن الـ «هم» هي السلطة ، هي الدولة وخطابها الملتزم للإقطاع  
ومشروعيته القديمة ، التاريخية والتقليدية والإيديولوجية . ويوضح  
«بوالأرواح» ذلك :

« قرأنا العلم الشريف ، وجالسنا العلماء ، وكالفنا  
مع الشيخين بن بابيس نتمتع بالله برحمته الواسعة ،  
ونقفهن في المذاهب الأروسة ، ولم نتم على هذا  
المشكر . لا . الشيء لمن يملكه ، والتشليك وارد في

وإن اللغات هي تصورات للعالم غير مجردة ، بل ملموسة واجتماعية ، يعبرها نسق التفويّات المترابط مع الممارسة الجارية وصراع الطبقات . لذا فإن كل موضوع ، وكل مقولة ، وكل وجهة نظر ، وكل تقديم ، وكل نبرة أو أداء إنما يمثل في نقطة تقاطع حدود اللغات - تصورات للعالم ، وينسج في صراع إيديولوجي مثير (٢٨) .

وتحوى رواية الزلزال حواراً بين خطابات ولغات جماعية ، إشارة وعجالة إلى بيانات تعبر عن الفاعلين ، وتقوم على المستوى الاصطلاحي والمجمعي والدلالي بوظيفة في البنية السردية وتطور المسار التراجيدي . ثمة نزاعات تركيبية وأسلوبية في أحداث الرواية ، تظهر في شكل تمارضات بين خطاب السارد وخطاب «بوالأرواح» والدولة والفتات المدنية والشخصيات الثانوية ، وفي شكل تصاتتات بين «الزلزلة» ونصوص وطرل الأخرى ، أو بين الرواية والنص القرآن والحلواني والشعبي .

ولا ريب أن إشكالية كهذه ، تتطلب بحثاً آخر ، ولكن ساعلم بتقديم عناصر افتراضية مبسرة ، إجمالاً لتحليل شمولي ، مع وعي بأن التحليل للفصل القطعي هو التكتيل بالوصول إلى دلالة النص وإيجائته المتعددة ، التي تؤكد أهمية المقاربة المتعلقة الاختصاصات والزاويا وضروبها .

يظهر خطاب الشيخ في الرواية لفنة دينية ، تجسد في التصنيفات والصياغات الدينية ، والحديث والبلاغة ، مفرداتها واصطلاحاتها ودلالاتها ، فهي مسيلكة تخص كل تراث الخطابة والوعظ والكلام الديني ، الذي يلج في بنيتة الخطابية الآيات القرآنية والحديث النبوي ، وطقوس وأجرامات بيان السلف الصالحين ، والتابع الذي يذكر القارئ به . والحديث الديني و«خطب النواظ» ، وكأن «بوالأرواح» كائن لغوي وخطابي ، سليل خطاب الأرستوقراطية والفقهية الإسلامية من «علماء» و«رجال دين» . إنه خلف دلال أصلاحية دينية ، ولغة دينية مقدسة . بهذا المعنى تشكل «الزلزلة» مسودة لتفكيك الكلام للتعامل المطلق ، عبر محاماته الساخرة التهمكية ، وتفتيت ميثاقته وشفراته الإيديولوجية ، وإظهار الضيق الطبقي والمصلحي في داخله . إن الساحة القرآنية للشيخ «بوالأرواح» تقوم بتأسيس مشروعية خطابية ، تتكئ على سلطة المرجع القرآن والنبوي والسلفي التابع ، بلاغة وطقساً وأسلوباً ، لإقناع القارئ ، ومعارضة الخطابات الأخرى ؛ ذلك القارئ الذي يملك - على أكثر تقدير - ذاكرة قرآنية وإيديولوجية بعد الإيمان والقناعات والتصنيفات الدينية جزءاً منها . ويستعمل «بوالأرواح» الآيات والصور في إطار فعل نصفي ، وضمن اشتراكية دلالية وسردية تؤول النص المقدس وفق مصالحه ومشروعه الاجتماعي والإقطاعي . إن لفنة ليست لغة قرآنية أو كلاماً مطلقاً متعالي ، بل هي حديث إيديولوجي جماعي ذو لبوس ديني ، يستعير صياغات ومفردات وجمل مقلمة وطقسية وأولية ، لينجز انزلاقاً من قدسية معترف بها إلى قدسية تبرر مشروعه النبوي وريثه الطبقي . وإزالة الدلالة الأصلية للنص القرآن ، ووضعها في سياقات مغايرة ،

تاريخ المجتمع الجزائري ، على الأقل اقتصادياً واجتماعياً ، في انتظار انتحارها وفقاً لنموه الرواية وخاتمتها .

وصراع الكاتب - السارد/ للمجال والشخصية ، يتجسد خصوصاً في صراع الخطابات واللغات الجماعية ، وكأن «الزلزال» رواية صراع طبقات ، تبدو ، بالإضافة إلى عنواها الملئ السيولوجي ، في صورة كانتات إيديولوجية وخطابية .

## ٤ - الخطابات والتصاتتات في الزلزال :

### ذكر نفاية أم واقعية اشتراكية ؟

بغض النظر عن رمزية البداية «الواقعية الاشتراكية» ، حيث يتدخل الكاتب بوصفه صانع بيان سردي وليس لتنميط المواجهة بين الأطفال - ابن بابيس وبوالأرواح - وترميزها ، ليؤكد تغاير إيديولوجيته الأدبية بتاصرر مثل «الشعب الكادح» على عمل والإقطاع ، فإن «الزلزال» بما هي نص متخيل وعالم قص ، تلمج كثيراً من اللغات الجماعية المشفرة ، وتتوسب - نقلاً - كثيراً من الخطابات التي ظهرت في حقبة السبعينات على صعيد النسيج الإيديولوجي الجزائري ، وربما تميز ، بما هي كيان دال ودلالي ، بقدرتها على تنميط هذه الخطابات المرجعية ، وإدراجها في سياق السرد ، وكأنها وتمكن - حتى تستعمل هذه الكلمة صيغة الصيغ النظرية والتبجي - جدلاً وصراعاً بين خطابات ، تفصل صراع مصالح جماعات وثقات ورواياته .

وإذا كانت «واقعية» وطار «الاشتراكية» الملنة في مقدماته ونصوصه اللانصورية ، تتكشف عن التزامه بالاشتراكية العلمية ، وبخدمة الشعب الكادح ، وبعضويته الفكرية والسياسية حركة نضاله ، وتغاير التاريخي وأبعده ، ورفضه للأدب الحدائي البورجوازي (٢٩) ، وتطرح إشكالية قيام مذهب أدبي - إيديولوجي مفارق لبنية اجتماعية - وأدبية ملتبسة ، تتراوح - مسيولوجياً - بين وصعية خلدونية وبنية طبقية تمثل في داخلها علاقات ملكية عقارية وإقطاعية ورأسمالية ، و - أدبياً - بنية أدب وطلي مكتوب ، ذي تقاليد شفهية ، مرتبط بمسار تشكل الدولة الوطنية - فإن رواية «الزلزال» تظهر نصاً ، يبنى داخل جدلية بين شكل وقص مقصود إليه ، ويبان متسلط وإيديولوجي ، وفي معنى وحيد ، وجمالي ، وشكل مفتوح ، حوارية وكرنفالي ، يصرف السلطة من خلال الآخرين ، ويتطور مع نصوص وخطابات أخرى . نلاحظ أنه رغم إصرار الكاتب على تنميط مسار الشيخ وخطابه بما هو نموذج إقطاعي ، فإن النص ، خصوصاً في فصوله الستة الأولى ، يتكشف ويتبسط بوصفه سرداً متداخلاً ، معقداً وغنياً ، يمتص ويحل في مجرلة لغات متنوعة ، ومتنازعة ، وأحداث تجد في النصوص الثقافية والتاريخية والدينية والشعرية والمعشوية جذورها وأصولها . . وإن تم ذلك بتخطيط ظاهر ، لاسيما في نهاية الرواية ونقطة خاتمتها .

إن هذه الملاحظة - الفرضية ، تبدو ملامة لرواية بطل بلسي ، في سياق مجال مشاهي متناهي ومعقد وفي أبعاد عمرانية ، تراجيدية وأسطورية ، ولدت مصداً أنتج فصولاً شخصية الرواية الرئيسة وجنوبها . يقول ميخائيل باختين :

يُظنون للاستيلاء على أراضي الناس . ( ز/ص ٥١ )

إن هذه الأحاديث أو الروايات التي تجمع صياغات قرآنية ونبوية ومسؤولية، موجهة بهدف إثبات دلالة هي «تعارض التأميم مع القرآن» . . ليس «بوالأرواح» هو الذي يقول «الصلاة حرام في أرض مؤمنة» ؟

وهذه الأمثلة غيض من فيض ، تشير في عمومها إلى لغة جماعية واجتماعية مشفرة ، ومبصومة ليدولوجيا ، تدمج النص الديني المقدس في منظومة تصنيفاتها الدلالية لإنتاج ثنائية دلالية متعارضة : الاشتراكية – الإلحاد/الدين – القرآن ، التي تتولد عنها ثنائيات فرعية ، وانططرات ثانوية مثل :

التأميم/بدعة ؛ الثورة الزراعية/ضلالة ؛ الدولة/عصابة إحدادية ؛ التغير الاجتماعي/«تطاول الحفلة العرلة» . . ؛ الحكومة/احتلال روضى ؛ التصنيع/زنيقة ؛ العدالة/ظلم ؛ الشعب/قوم وهاليج – وماجوج – وغولاه رعا ع ؛ الواقع/الزوال ؛ قسطنطين/القيامة – الحشر ؛ الثورة المسلحة/الماضي الاستعماري واليهودي ؛ ابن بابنيس/مسيد مسيد وسيدى راشد ؛ الجزائر بما هي شعب واحد/الجزائر بما هي شعوب وقبائل وعرب وأتراك وبربر ، تغير مصائر الأقارب/علامة على قيام الساعة . . إلخ .

إن هذه «النظائر الدلالية» تضمن خطاب «بوالأرواح» تألفه ، وتقرز وما يحفرولته ومشروعيته ومطلقته ، وكأنها تتمدد هذه الثنائيات الدينية تحريفاً مرجعية القراء المؤمنين المسلمين بداهة ، ومخسباً وإفحالاً عن المقاصد – كما يبرر ابن خلدون – والمرامي الاجتماعية والمادية ، وتحققاً لصداقية الخطاب وسلطته ، بهدف تبرير الملكية العقارية ونظام علاقات الإنتاج الاستغلالية ، وإطلاقاً لتأويل مجازي ونسيي يفصل مصالح قشرية واجتماعية ملموسة .

نستعير نموذج القفل أو «النموذج التشخيصي» الذي وضعه الجيرداس . ج . جرهماس لتشكيل خطاب «بوالأرواح» (٣٠) :

ينتج معانٍ ودلالات ملازمة ومتسابة لخطاب الشخصية ، ويربطها بنقطة مرجعية : التثديد بالاشتراكية والتأميم و «الثورة الزراعية» حفاظاً على استمرارية الأرض والملكية العقارية . هكذا تصبح لفته «طبيعية وبدئية» ، وهي تمويه مراجعها وإحالاتها الإيديولوجية .

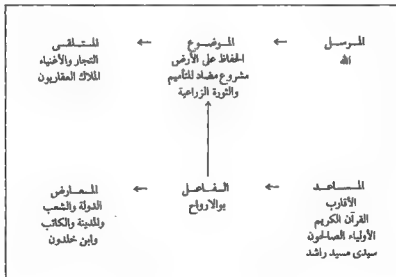
يعلن «بوالأرواح» في نبرة دينية على تدهور «بلبي» ومطمعه :

« لا حول ولا قوة إلا بالله . أحقاً هذا هو معظم بلبي الذي صرف الأغوات والبشوات والمشائخ وكيسار القوم ، أصحاب الأرض والأغنام والجله ؟ . . يوم نترونا تدهل كل مرضعة عيا أرضعت ، وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى . صدق الله العظيم » . ( ز/ص ٢٣ ) .

تضمن الآية هنا ينتج دلالة ولغة رمزية ذات سلطة مقدسة ؛ لغة سلطة متعالية ، على حد تمييز بير بورديو (٣١) ، تفيد وتبرز «إحدادية المواقع وجاهلية السلطة» . وهك مثلاً آخر . يقول «بوالأرواح» معلقاً على انقلاب الحرية الاجتماعية وصعود فئات شعبية :

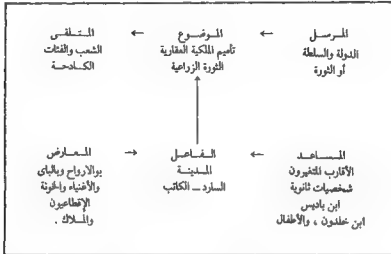
« أن يتطاول الحفلة العرلة ، رعاة الشاة في البنيان ، وأن تَلِدَ الأمة رِيَّتَها . . » ( ز/ص ٢٩ ) ، أو تدهل كل مرضعة . يا صاحب الزهران ، حركها بهم ويتكبرهم . . المراه امتصوه . . الزلزال إحساس ، يتظلم أو يتأخر ، أو يكون في حينه . . قضوا على المدينة ، وانجهوا إلى الريف يتأمررون على عباد الصالحين فيه » . ( ز/ص ٤١ ) .

ويقول صاخطاً على «العدالة وقصرها» :  
« عليهم الدمنة في الليل إذا يفضي ، والنهار إذا تجل ، إن كانوا يعرفون معنى للعدالة ، هم الذين



بيانه الإيديولوجي المفلوق للإيديولوجية «التقدمية» العامة والملتحق  
بمدونة إيديولوجية كاملة ومتبينة نسبياً :

ويمكن أن نمكس نموذج خطاب «بوالرواح» ، لكي نصل إلى  
نموذج خطاب السارد - الكاتب والدولة أو السلطة ، التي يتبنى  
أطروحاتها ويدعم مشروعاتها ، ولويامترائية نقدية ، تشير إلى موقع



ولإجراءات الحياة الشعبية الكلامية والاحتفالية والتعبيرية . وبين  
الإحالة الأخرى المقدمة لبوالرواح ، والإحالة الدنيوية الحديثة  
لخطاب السارد وشخصياته الثانوية المساعدة ، تتحقق المواجهة  
الدالة ، ويتشقق الخطاب الإقطاعي ، يفتت ويهشم ويته في متاعه  
عجال نمى ومرجى ، يعيش قيمة وزلازلاً سيولوجياً وإيديولوجياً ،  
ويناسب توزيع الأدوار الفاعلة في العالم السرى للرواية .

في قبالة والمجدبة والروحية والتقليدية في الخطاب الإقطاعي ،  
هناك شعبية وتكمية وغربة في حديث الشخصيات ، والمجال للمبنى  
(شخصية البناء الدنيوي مثلاً) ، (ز/ص ٥٤) . وفي قبالة السلفية  
والتطهارة الوهمية هناك الحياة والجسد والمتع الدنيوية ، كالفصح  
والجنس والمبالغة والأكل والروائع والنكهات الاحتفالية . وفي مواجهة  
التأويل الطغياني للدين والفس القرآني ، هناك وجه ابن باديس  
الإصلاحى المتحالف مع الأطفال والتنوير والإصلاح والمتفتح على  
الشعب . وفي قبالة والثنين الطاهريين لبوالرواح الذي يفتن تسخا  
وانحلالاً أخلاقياً وجسدياً وروحياً ، واستغلالاً لجسد المرأة . . هناك  
التدين العميق ، والتصوف الثورى الغير لشيخ الزاوية عيسى  
ابن الحلال ، الذى يتزوج من خلال السرد مع وجه أبى ذر الغفارى  
وحيد : « طريق الله أن نخدم عباد الله ، طريق الله أن نقاوم أعداء  
عباد الله ، طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال » . (ز/ص  
١٢٢) .

وأمام فكر خرقى - مثالى يرى في التحولات الاجتماعية  
والاقتصادية والعمرانية زلزلاً وقلمة يوم حشر ، هناك وجه ابن  
خلدون وفكره السيلولوجى المسير لإشكالية الريف/ المدينة ؛  
البدولة/ الحضارة . إن هذه المواجهات الكثيرة في حقل دلالة الرواية  
وسردها تشير إلى أن النص يتشكل في سياق نزاع بين كرتالتي الواقع  
واللغات والهجات الشعبية والعمرانية والسيلولوجية ومؤسسته ،

وهناك اختراق بين خطاب السارد - الكاتب وخطاب الدولة  
«التقدمي» ، يتجلى في كثير من الغمزات النقدية ، مثل نقد وأعلامية  
الدولة وتدهنها (ز/ص ٤٩) ، والبيروقراطية (ز/ص ١٥٢) ،  
ونقد القمع والسطل الذى تمارسه أجهزة الدولة (ص ١٦٦) ، أو نقد  
القمع السياسى وسجن الاشتراكيين (ص ٢٠٦) . .

إن مفصلة اللغة القرآنية مع التولجوع أو الحوار تشير إلى أن الكاتب  
أراد أن يبنى خطاباً إقطاعياً غريباً ؛ وثقياً يمكناً لطبقة مستقلة ، في  
قالب عاكسة ساخنة تظهر رياء الحديث أو الإيديولوجية الدنيوية  
الإقطاعية وتفتتها وتحللها أمام واقع سيولوجى ، ومشروع  
اجتماعى ، ومجال مبدى يمارس كلها هذه التوجهات الميتافيزيقية .  
وكان الكاتب قد جرب هذا العمل الإنشائى للخطاب الدينى الرسمى  
في نصوص نشرها تحت عنوان نوعى هو «المقامعة النقطية» ، وفي  
شخصية نموذجية هى «مسلم بن مؤمن الشيبانى» (٣١) ، كما أن  
شخصية مصطفى الإخوانية في رواية «العشق والموت في الزمن  
الحراشى» (٣٢) تتواضع مع «بوالرواح» ، وربما تحدثت من سلاتها .

في لغة «بوالرواح» تتراكم مستويات لغوية تميل إلى مدونات  
خرافية وأسطورية وقيمية ، في تناقض كل مع خطاب سيولوجى  
وسياسى وعمرانى مدنى ودنيوى ، يظهر مضمناً في مناجاة الشخصية  
أو الشخصيات الثانوية ، أو في وصف السارد . هكذا تبدل لغة  
الكاتب السارد ، لغة مختص متأير شعبية ، وعيادات مدنية دقيقة ،  
وتعابير دارجة ، وروايات مفصحة ، موشاة بمثل ، ونصوص من  
الحديث اليومى ، المعشى الشعى ، وفردات وتراكيب من المجال  
المنطقى ، المجهل إلى تصورات شعبية للعالم . هناك مستويان للغة  
العربية في النص : عربية ذات مسحة مقدسة وطقسية وتقليدية ؛  
وعربية تستوعب هجات وأحاديث وصفية وبوموية ، مقحمة في  
استراتيجية سرد ووصف للمجال والامكنة والممران والأشياء ،  
وللملاقات والقيم والسلوكيات والعلامات الجمالية والمهندامية ،

العاملة لرواية ناجحة على صعيد النقد والفرازة :

تصنيفه الخطاب السردى الإيديولوجى الإنطاعى من النص ، وتفكيكه ، بما هو عمل متضامن ومتجذر فى حركة صراع اجتماعى وفكرى ملموسة ، هى تصنيفه الإنطاع وعلمسته فى الواقع .

مثل لغة الساحة الشعبية ، والمفهى ، والسوق ، والحلابة ، والزنتة ، والشارع ، والطقوس الكلامية الحياتية الدنيوية (١٧) ، ولغة تحيل إلى ذاكرة منفصلة ومتباعدة وتقليدية ، إن لم نقل قروسطية ، داسها تاريخ النص والمجتمع بوصفها واقعين يحددان فى نهاية التحليل الدلالة

## المواضع

Abdelhak MEMBRES; *Approche narratologique, in Approches Scientifiques du texte Maghrebin*, Editions Toubalet. (١٢)

Maroc 87, p. 36.

J. P. GOUDENSTEIN. *Pour lire le roman*, Deboeck - Duclos. (١٣)

Paris 85, p. 41.

R. BARTHES. *Introduction à L'analyse Structurale des récits*. (١٤)

*Poétique du récit*. Seuil. Paris 77, p. 40

\* يمكن قراءة بولارواح بوصفه شخصية مهومة بشخصية « البيروقراطية » فى رواية « الحلوون المعيد » لرشيد بوجملا ( الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٨١ ترجمة هشام القروى ) ، ونحو النص ونحوه إلى متاحة ومتجانسة وسواسية هوسية .

راجع دراسة :

- Pierre HARTMANN; *L'écargot entêté de R. BOUJEDRA* in: *Approches Scien. du texte Maghrebin*, op. cité, p. 48-60.

(١٥) الطاهر وطار . مقفلة رواية : بقطاش مرزاق . طبعور فى القاهرة . منشورات مجلة أمال . ق. د. ت. - الجزائر ١٩٨١ ، ص ٨ .

T. TODOROV. in, *Communications* 8. (١٦)

*L'Analyse Structurale du récit*, le Seuil, Points, Paris 1981, p. 152.

(١٧) محمد مصاليف . الرواية العربية الجزائرية لخطبة بين الواقعية والانزلام . الحلو العربية للكتاب - تونس/ ق. د. ت. - الجزائر ١٩٨٢ ، ص ٨٢ - ٨٣ .

R. BARTHES. *Introduction à L'Analyse Structurale du récit*, op. cité, p. 14-15.

(١٨) حول تقنيات الرواية الواقعية أو عناصرها ، نحيل القارىء إلى مؤلف كلاسيكى هو : جورج لوكتش ، دراسات فى الواقعية الأدبية . ترجمة أمير إسكندر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٨ وما بعدها .

J. P. GOUDENSTEIN: *Pour Lire le Roman*; op. cité, p. 69.

(١٩) Claude BREMOND: *la logique des Possibles narratives*, *Communications 81. Analyse Structurale du récit* , p. 66.

(٢٠) فيما يتعلق بنظرة القارىء إلى الروايات بما هو مرشد ، ولا لسان الجماعية نحيل القارىء إلى كتاب يتناول بالروايات قوى التعبير الفرنسى ، ولكن النظرة تشمل أيضا الكتاب بالعربية ، وهو :

- Charles BONN; *la littérature Algérienne d'a-*

(١) الطاهر وطار : الزوال . دار العلم للملايين - بيروت / الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ١٩٧٤ .

(٢) اعتمدنا فى صياغة هذه المقترحات المنهجية حول « سيولوجية النص » على : Pierre V. ZIMA, *Manuel de Sociocritique*. Picard, Paris 1985, 2ème Partie: Vers Une Sociologie du texte, p. 717-138.

(٣) الزوال ، للغة والإعلام ، ص ٥ - ٧ . ستكون الاستنتاجات من الرواية مرصعة داخل البحث ، بسلامة ( ز/ص . . ) .

(٤) تميز « مهام البناء الوطنى » فى خطاب اليسار والدولة ، فى الجزائر خلال السبعينيات ، « مهمى » الثورة الزراعية ، التسيير الاشتراكى للمؤسسات العمومية العشوائية والتجارية ، الطب والتعليم الجليل ، للمشاركة الديمقراطية مثل إصلاح التعليم العمال وتنشيط الطلاب . . .

(٥) *Annuaire de L' Afrique du Nord*, CNRS, Paris 1974, p. 309.

(٦) حوار الرئيس المرحوم هوارى بومدين مع بعض أعضاء المجلس ، فى « الأهرام » ٨ أكتوبر ١٩٧٤ .

(٧) مثلا ، فى روايتى « اللآلئ » و « العشق والموت فى الزمن إفريقيا » ، وتخصص « الشهداء يعمدون هذا الأسبوع » ، هناك شهادة وتصوير للتضامات والصراعات الإيديولوجية والفكرية والسياسية خلال الثورة للسلطة أو ما بعد الاستقلال .

(٨) محمد الطيبى : المسألة الزراعية والتسولات الثقافية فى الجزائر ، تحليل مخارج من الرواية والسبنا والمخرج . رسالة ماجستير فى علم الاجتماع ، جامعة دمشق . سوريا ١٩٨٤ . مخطوط .

ونشير هنا إلى أن دوائر « نفسه كتب قصة وستايرز فيلم » نوة « للمخرج عبد العزيز طربلى ، الذى يعد ، فى نظر النقاد والجمهور ، من أنجح وأجود الأعلام الجزائرية حول الريف خلال العهد الاستعمارى والثورة للسلطة .

(٩) Monique GADANT: *20 ans de littérature Algérienne*, in, *Temps Modernes*, N. special, Algerie, 1982.

(١٠) الطاهر وطار فى : أحد فرحات : أصوات ثقافية من المغرب العربى والجزائر . المجلة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٤ - ص ١٠٢ - ١٠٣ .

Jean LINTVELT: *Essai de Typologie narrative*; Librairie Corti, (١١) Paris 1981.



- (٢٦) معجم مصطلحات التحليل النفسي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٩ مادة و فسام .
- (٢٧) م . روزنثال . ب . بلاون : الموسوعة الفلسفية . ترجمة سمير كرم ، دار الطلبة ، بيروت ١٩٨١ ، مادة الرواية الاشتراكية ، ص ٥٧٤ .
- (٢٨) Mikhail BAKHTINE, L'oeuvre de F. Rabelais et la Culture populaire en moyen age et sous la renaissance. Gallimard 1970, p. 467.
- (٢٩) Pierre BOURDIEU: Questions de Sociologie. Minuit, Paris 1984 (٢٩) "ce que parler veut dire", p. 95.
- (٣٠) A. J. GREIMAS. Sémantique Structurale. La rose, Paris 1966, (٣٠) p. 181.
- (٣١) مقالات نشرها الطاهر وطار في ملحق و الشعب للثقافة ، الذي كان يشرف عليه في أعوام ٧١ - ١٩٧٣ . صدر هذا الملحق عن جريدة و الشعب - الجزائر .
- (٣٢) الطاهر وطار ، العشق والموت في الزمن الحرفي . دار بين رشد ، بيروت .
- (٣٣) م . ب . يانتين : قضايا الفن الإبداعي عند ديمتريوسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة . وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٧٧ - ١٨٠ .
- expression Française et ses lectures. Ed. Naa-man, Canada 1974, p. 203-211.
- (٢٢) يمكن استخدام معجم لقراءة بولاً روح قراءة تحليلية هو : جان لابلاتش ، ج . ب بوتاليس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي . ترجمة مصطفى حجازي . ديوان للطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٥ .
- (٢٣) خروف عامر : محارب نصيرة وفضايا كبيرة . المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر . مقالة : سمات الإقطاع في رواية الزوال ، ص ٥١ . وكذلك بشير بوشيرة عماد : الشخصية في الرواية الجزائرية ١٩٧٠ - ١٩٨٣ ، ديوان للطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٦ ، ص ٧٨ - ٣٤ . انظر أيضا : الزين بن حمار - حماريزلي ، اقترابات سيولوجية من العقلية الإقطاعية . مذكرة تخرج ، غظوفة . معهد العلوم الاجتماعية ، جامعة وهران - ١٩٨٠ ، ص ٨٤ - ٩٣ .
- (٢٤) حمار بلحسن : الرواية / اللغنة : و الدار الكبيرة و لحمد ديب ، و و الزوال ، مجلة موقف ، بيروت . خريف ١٩٨٤ . عدد ٥١ - ٥٢ .
- Charles BONN: Problematiques Spéciales du roman Algérien. E. (٢٥) N. A. L. 1988, p. 39-40.

# ضفائر الشنائيات المتضادة

## قراءة في رواية

### «الزمن الآخر»

### لأدوار الخراط

أ. محمد ريان

تريد الرواية أن تعانق معطيات الواقع الاجتماعي من خلال مستويات عدة ، وتطمح في أن تعانق التاريخ الإنسان من خلال زوايا متعددة ، وتعلم بمناقشة الحقيقة الكلية ، وأن تجاوز الوجود المألوف بالرداءة والسقوط والوحادية ، لتخلق عالماً رمزياً مليئاً بغموضاته المتبادلة ، ومستوياته المتداخلة .

الرواية تنظر فيها كثافة العالم في محاولة للتشهير بوضع إنسان صفاير ، إنها رؤية تميد النظر في كل ما يحيط بنا .

يمتلك «ميشائيل» الوعي بقضية التواصل الكبرى ، ويمير من التوق إلى ذلك التواصل بينه وبين الآخرين ، بينه وبين الحقائق والتفصيلات الصغيرة التي تشكل في مجموعها بنية التاريخ .

يتبدى ذلك التوق من خلال صراخ ثنائيات عدة (ميشائيل - رامة) ، (الماضي - الحاضر) ، (العزلة الفردية - القوانين الكلية التي تحرك الكون) ، (المثقفون - القهري إلخ) .

ومن داخل كل ثنائية مستعرف على تشعب أعمق لثنائيات أدق وأكثر تمحداً في جلور الحقائق ؛ فرامة هي راسات ، وميشائيل هو حيوات متعددة ، وهكذا .

الماضي كذلك مستويات عدة متداخلة ، والحاضر يمتلك آفاله المتفاعلة ، والعمل الفني كله سعى نحو الحقيقة الكلية الكاملة ، ونحن دائماً نكون يلزاة قضايانا فكرية وجمالية تمجدها نزوعات انفعالية ذاتية وإنسانية في الوقت نفسه ، نجاوز اللاتية بمعناها اللغوي ، ولكن نظل مرتبطة بداعخل الإنسان .

وضعه الطبقى ، وكذلك المواضيع التي تتبدى فيها قبليته في بعدها الفكري الذي تحدث عنه .

إن موت عبد الناصر هنا يكاد أن يكون موتاً رمزياً يعطى (كان الميت الجالس على كرسية العالي ، بمعنى ما هو تجسيدٌ حي لحصر - ص ٩٨) حيث يتخلط موت عبد الناصر بموت البابا كيرلس الخامس بعد هزيمة ١٩٦٧ . ونقرأ هذا النص القبطي القديم في صفحة ٧٨ (الزوايا التي علمها آدم ابنه شيت في السنة السبعماية قاتلاً : أصغ إلى كلمات بابي شيت ، عندما خلقي الرب من التراب ، مع أمك حواء ، انطلقت معها في جدي كنت قد شاهدته في الدهر الذي منه جثا ، وعلمتني كلمة

تطرح الرواية عالم ابن الطبقة المتوسطة القبطي من خلال شخصيات رامة وميشائيل بكل ما فيها من شك ويقين ، وحيرة وإببات ، وشجاعة وحساسية .

لقد تحدثت «الخراط» في حوار معه عن أثر المسيحية الأرثوذكسية القبطية تحديداً على بناء فكره منذ طفولته في جانبها الفكري الذي غذاه بفكرة توحيد الإنسان والإنهي ، أو تجسد المثلث في النسيج تجسداً لا ينفي عن أبينا خصوصيته . وتستطيع أن تابع أثر ذلك البعد الفكري في التصورات الجمالية والتبديت الإبداعية في أعماله الفنية .

وتعتمد في الرواية للمواضع التي تتصوّر فيها تأثيرات الخراط بلامح

(١)

تعدى الرواية لدينا حلياً بالتواصل ، فهي تمتد بأفانها في قلب الواقع الاجتماعي ، في الوقت نفسه الذي تصارع فيه المطلق بمنحه الوجودي . إنها رواية مجترة ، غريبة .

ولعل رمز التين الذي استعملته كان جسداً لأحد الملائم الكبيرة التي تحلم الرواية بأن تقسمها : جملة النزوعات إلى المستحيل . . الفترة العظيمة التي تريد أن تحد من قدرات الإنسان وتعزل مسيرته نحو الشمس .

إنه التين الخالد الذي لا تُتَرَك أنباه إلا لثبوت مرة أخرى في دورات منتظمة ، هي دورات الحياة ذاتها .

التين الذي عرفه الإنسان منذ بداية الخليقة ، في مصر ، وفي كل الحضارات القديمة ، وفي العصور الوسطى ، حتى كشفت عنه الرواية في حياتنا المعاصرة بكل عنفوانه وقوته متجسداً في قوى التخلف العاتية ورموز الرجعية والقسوت .

يأخذ التين معاني مختلفة ، ذلك التين الغامض الذي لا يموت منذ بداية التاريخ البشري ، وكان الاتصال بين مملوكة قضية أبدية . إن علاقة قوية تنشأ بين ميخائيل والتين ، فهو كائن خرافي هلامي غير محدد في مرة ، وهو حيوان صغير يجده ميخائيل في قلب المستنقعات لهاماته ويأخذه إلى حجرته في مرة أخرى .

التين في الرواية السابقة للمؤلف نفسه ورامة والتين : قد سره بعض النقاد على أنه الحب في مرة ، أو العذاب في مرة ثانية ، أو أنه ثنائية ميخائيل في مرة ثالثة ، ولكنه أكثر بساطة بحيث يفكر ميخائيل في قتله . أما هنا في الزمن الأخير فقد تشرب التين سمه العمل الفني الجديد ، الأكثر عمقا وتشعباً في حياة البشر ، المطلق ، الفهر ، الجبروت .

والتين له أصله المسيحي الواضح في أسطورة «مارجرس» ، التي انتقلت إلى الفن الشعبي في مصر ، في مثل تجسدها في الرسوم والصور الشعبية لأسطورة عترة بن شداد الشهيرة ، التي يظهر فيها متابعاً الأسد وقد طمعه بالرمح .

وإذا كان التين رمزاً أساسياً في دنيا ميخائيل فإن رامة مصصيح مرتكزاً أساسياً آخر : فرامة هي عالم ميخائيل الفلكي بكل أنكازه المتطاحة ، يؤرقه جسمها . ذلك الكائن متفتح الأتونة ، وجمالاً أخاذ يجسد روحاً شابة أبداً .

ميخائيل لا يكاد يعرف اسمه إلا من خلال نداء رامة : لأنها امرأة التي يبداهل ، وسجها هو الكلية ، هو عدم القدرة على الاكتفاء بالاتصال البسيط بالبشر . ولغواً ، الجلسي بها هو كل بيته في لحظة ، وقد لا يعني أي شيء في لحظة أخرى .

لذلك فقد تكون غير موجودة أصلاً في واقعها الواقعي ، وتصبح مجرد قيد في منطقة وهي ميخائيل ، كما أنها قد تكون رمزاً لتجليات عدة في التاريخ الإنساني : الانكباء ، المرأة ، الوطن . . إلخ . وقد تكون مجرد قضية معرفية ، هي قضية ميخائيل ، وهي شغله الشاغل ، وهي البحر الذي يلق على شاطئه . إنه يطلها دائماً في أوجه عدة ، هي أوجه علله هو ، تلك الأوجه التي تجدد ملامحه بكل شيء .

وقد تكون رامة وسميته الوسيطة التي يجسد من خلالها شعوره

معركة الرب الأبدى ، وكنا على هيئة اللائكة العظيم الأبديين - لأننا كنا فوق نور الرب الذي خلقنا وأمل من القوات التي معه) .

ولأن رامة هي أحد قيود عالم ميخائيل فهي التي توظف وبعه ، وتوظف كثيراً من الجوانب الفكرية في حياته القلقة (ما من أحد يعمل أشعر بقطيعة ، مثلك . في العادة أنساعها . وأتسى أتى قطيعة ، لا أكاد أحس بذلك حساً وأحيا على الإطلاق ، لكنني معك ، أهي فجأة أتى قطيعة) .

ونستطيع أن نتلمس ذلك الجانب في الإسقاط الذي يحير به الخراف على شخصيات روايته وأجوالها المختلفة ، انتقل إلى هذا الشكل لأن البلد : (وله صديق ، اسمه طرزيان ، أومى طبعاً ، ومن طنطا ، أسمر وقوى ، عشن قليلاً ، أظنه مدرس علوم في التوليفية ، عقلية علمية صخرية ، وكما ترى من الاسم ، حالته تروية بلدى الفرنجي من أيام المشائين رعا . ابن بلد حقلي) .

ميخائيل يعاني إسقاط الطبيعة المتوسطة ، فحياته نزوح دائم لإشباع رغبات لا تتحقق أبداً ، وتردد لانهائي بين الماضي والروسي ، وبين الطفالية والجمود . ميخائيل مثل كل أبناء طبقه ، عليه أن يتعلم دائماً الطرائق التي يتكيف بها مع الواقع ، ليصبح في صراع دائم مع الفهر والكتب .

مثله بالحلم ، وغيرته الإنسانية ممثلة بذلك الإنكار الفطري لمحدوديته ، لضعفه ، لظروف الواقع الاجتماعي المتخلف الذي يحاصره من كل جانب .

تطرح الرواية أيضاً رحلة الصراع الإنساني ضد الاختراب بعلميه السلبي والاجتماعي . وهي رحلة شاقة مثقلة بالشوق المار إلى الحياة ، ذلك الشوق الذي يصنع كل هذه الأسئلة ويغيرها في كل التحمل .

وأخيراً فإن الرواية ترفض الانكماش التقليدي في الرواية العربية ، ولكنها عندما تؤسس البديل لا تتدفع نحو صيغ ميتة الصلة بتاريخ فن الرواية ، ولكنها تخلق صيغاً معبرة عن مضامين حقيقية ذات فعالية وتأثير في الواقع الذي نعيشه اليوم .

وتقدم الرواية نكهة إبداعية جديدة متمثلة بالكثافة والجدية والارغم من الإحساس بهذا المدى الواسع من الحرية ، وبالرغم من طاقتهما المتضجرة ، فهي تتحرك داخل قيود فرضتها الرؤية بنفسها ، فالرواية تتبدع حريتها ويقبدها ممأ ؛ أي تتبدع قلوبها الككل من داخل رؤيتها الرحبة .

كما أن واحداً من أجل أهداف تلك الرواية هو إشراك متلقيها في خلقها ؛ فهو ليس مجرد متلق عيادي استاتيكي ، بل المتلقى هنا مبدع بالضرورة ، ومتفاعل بشكل إيجابي بئله . المتلقى هنا يخلق رواية داخل رواية المؤلف ، ويصمم فيها إسهاماً حراً ، مشاركاً ميخائيل الأده وتدللاته .

ومن هنا جاء البحث عند بعض النقاد عن أدبيات التلقّي ذاتها ، وكيف أنها تطورت في عصرنا تطوراً هائلاً بحيث أصبحت جزءاً من إنتاج العمل الإبداعي ذاته ، وجزءاً من عملية إنتاج الدلالة داخل هذه الشبكة المتكاثرة التوالد من المعطيات الفنية ، في علاقاتها المتطردة النمو باستمرار داخل العمل الأدبي .

ولا يعرف إن كان قد ترك بابه مفتوحاً ، ولا يعرف كيف سقط في نومه ، ولكنه يتنظف فجأة نصف بطة في غرفة الفندق التي يجدها مضامة بنور خشن ونمسي ، وفي جوفه ألم كابر متوقن ولكنه بشكل لا لا يحسه ، كأنما الألم يخرج من شخص غريب عنه واردة حتى لا علاقة له بها تتفحصه ، ويرى نفسه كأنما من مكان آخر ، خطواته تجري به حائفاً إلى الحمام الضيق المظلم وهو يقف في العالم من داخل أحشائه ، يرفض السياه والأرض ويفعلها كلها إلى خارجة عضواً ، جسدياً ، في صراخ الفنى للتشنج المستعصم ، لا يملك من أمره شيئاً ، ويص على وجهه خيوط للاء الملح القديم تبهره بلا إرادة ، لا يعرف ما هي - ص ص (٥٥) .

من زاوية رامة نستطيع أن نرى ميخائيل جيداً ، يلهمها بأطراف أصابعه في جسده ، فلا يدري أين ساقه من ساقها ، إنه شديد قاس في الوقت نفسه ، بقدر ما يشترك إلى الحيلة ، إنه يجرحها بأظفاره ، ويكون خشناً معها إلى الدرجة التي تجعلها تصمت أو تنكمش واضعة رأسها بين ركبتيها .

إن كل ما يدور في الواقع الخارجي قادر على أن يذم ميخائيل إلى تصغير ذاته المعينة . حتى إبحار قاعة نفس الأنداس القرعونية يذمها إلى ابتعاد كل ما في أصلها من غيبا وذكريات وألم يقول وهو محروس تحت الأحجار : (دلى اهتزاز سكف الرعي الغتم ، يأنه ويجهها للمشوق الصامت الجمال . وحده في كل هذه الحيوانات المنفضية ، ينحني عليه ، ويسقط حوله شعرا الطويل الأسود الذي عرق في ليلة القمر في أسوان بعيدة الحار ، أعشاب بحرية مبلولة ، وساخنة من الشمس ، وهو متفتح العينين ، يمس منه الغنى في وجهه وحمل عينه ، ويشرب له ، ويغشى كأنه لم يوجد أبداً ، الوحيد الذي كان له وجود .

شظايا هذه الحيلة الواحدة المتحدية ؛ متكررة هذه الحيات المشقة المضاركة ، متطرفة كالشواط ، أظف أنتمها وأرق حوافها ، ولكن في النهاية أرضي يتشققها الحشن . أريد في الوقت نفسه أن أضع لها مساراً مستقيماً ، وصيغة لا تقبل التفتت والأميال ، ونسفاً ، فالجده حصياً - ص ص (١١٤) .

على ميخائيل أن يظل هكذا رهن عبيده ، رهن هزائمه وأحلامه التي تتجدد بتلقائية وأصرار أيضاً . إنه يجسد أزمته من خلال أسئلته المريرة ؛ وأكثر أسئلته مريرة كان السؤال عن معنى وجوده بوصفه مطلقاً ، عن دور التفتت ومن معنى وجودهم (انظر ص ٤١) .

لا يريد ميخائيل أن يرمس الآثار فحسب ، بل هو يريد أن يرمس الحيلة كلها ، أو بالأحرى يمد خلقها . إنه يتحرك بين الحى الشعى وموقع الآثار بشكل تردى حيم كأنها وجهان لعملة واحدة ، أو كأنه يسمى للكشف من تلك الصلة بين التراث والحيلة .

نتعرف في المقطع التالي على بعض الحفر التي تتعمق احتضار الأرض وتتشب إلى الآثار حتى تصل إلى بيت فلاح بسيط مع أسرته وأبنائه المراد : (عندما نزلت الجماعية إلى الحقنة التي انتفتح بابها في حوش البيت الفلاحي للزحيم ، تحت القرن مباشرة ، حل يسار الزروية للربوطة فيها جلموسة واحدة متعقة ، تحت النخلة المحيطة للشرية للصلعة الحراشيف ، كانت قد فرغت من حليتها مع الفلاح الضارى للنحوت الوجه من البازلت المجهور - ص ص (١١٦) .

بالوحدة والعزلة ، كما أنها في لحظة أخرى تكون هي المرأة بكل وجودها الجسدى والأنتوى ، ويكفل لأدها الواقعية وعاطفتها الملتفة ؛ وفدربها العملية الفائلة ، وهي في الوقت نفسه أسطورة للتصعد : المتدالا - دييترا - الأمازونية - المزى - نجمة الصباح - ألفروديت - حيد القمر - الشاروبيم - الصاروبيم ... الخ .

سيظل ميخائيل ورامة قطبين متوحيين باستمداد الرواية ، يتجاوزان بقوة ويتفانان بالقوة نفسها .

(ولم يرد عليها ، كأنما يرفض ، منذ البداية ، أن يدخل حلقة صراع ضرورى معها ، ودائماً يقول لنفسه إن نفي الصراع هو النفى بالإطلاق ، ويرفض صحة ذلك بكبرياء وتغلب قاس جداً ، ويضع أن حبه لا يمكن أن يدخل معترك الصراع ، وأنه إما أن يكون قائماً وأولياً مسلماً به دون شرط أو لا يكون . وهو يعرف أن ذلك أيضاً غير صحيح ، وأن رفض الإيمان هو قبوله وإقراره القلق . وقد تردت في أن تفهمه ، وعالقت الحكم في نظريتها المستعصمة إليه ، الداعية للكلام ، والدخول - ص ص (٢١) .

ميخائيل في ورامة والتفتت : قد يكون مهزوماً أو معاقباً على الأكل ؛ أما في الزمن الآخر فإنه يتنقل إلى منطقة يتزايد فيها شوقه الضارى للحيه ، وتزداد فيها معاناته أيضاً . ومن هنا سيبدأ امتلاكه لفردات حله ، ومفردات رعيه بقضيت ، إنه هنا يطرح العلاقة بين الحب الكامل والمعرفة الكاملة من حيث هي علاقة بين الذات والعالم ؛ فحلله ألقى للزمن ، وبالرغم من تردده الذى هو تردده طبعه ، وتردد مواقفه الفكرية بين القول والإنكار ؛ بين التسليم والرفض ؛ نفسه كما لو كان فارساً سيئاً يلام العالم ، عييه ويصارع مستحباته كما لو كان بدون كيوشوت ، الحى في كل زمن ؛ لحفته الحاضرة مليحة بالتسلا ل ، وذاكرته شامدة على ترويح فخر الإنسان .

وليس من الممكن أن يكون ميخائيل مجرد شخصية في رواية ، أى أنه ليس مجرد جزء من الحكمة الفنية ، أو أن البناء الفني للرواية هو مجرد إطار له ، بل إن هناك اندخاماً تاماً بين الأمرين ، ووحدة عضوية لا تنفصم .

رامة وميخائيل ، كل منهما يحتاج إلى الآخر ، إلى أن يلتصق به ويعلمرك ، وهما دراما الوجود من خلاله ؛ ولكن ذلك التكامل لا يعنى مجرد الامتلاك والاقتصاد والاستحواذ الساذج .

يقول إدوار الحراط من ميخائيل : (في تشالئة رامة وميخائيل استحبال كل جسم أساطير الحصب والجنى ليصبح كأنما هو من جسم رامة نفسها ، وانظم ميخائيل هذا الجسم معاصراً له ، وفاض فيه الآن ، وعاش فيه ، بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش رامة وجوده من غير إحالة ، أى إحالة إلى زمن ما ، بل هو يعيش جسم الأسطورة هذا ملتصقاً بجسم حبيته والأسطوري ؛ باختياره ، بنسفه) .

يبحث ميخائيل عن الميتافيزيقى في قلب الملقى ، إنه يخلق في شظائحه وسبعاته ، في حين يقبده الحسى والشيقى والملقى ، لذا فهو يبدو غامضاً ، أو مبهياً ، أو حلالاً لسر عتيق من أول الرواية حتى آخرها ، وأفكاره تمكس باستمرار ذلك الصراع الإنسانى بين الحلم والنزلة :

(الليل حوله سجن مطبق . وهو لا يعرف إن كان قد أكل شيئاً ،

وقال : أليكون البقاء ؟ قلب القرصية ؟ هو ، ربما ، كل السر وكل الوضوح ؟

وعاد يرتد على نفسه : البقاء ؟ المخلود ؟ هذا أيضاً لا شيء ، لأنه لا زمن . هو أيضاً عدم ، لأنه تعلم الوجود .

قال : ما معنى هذا ؟ ما معنى أنني موجود ، وأنتى خلدت ؟ من يعرفني ؟ من يثبني ؟

وقال : حتى حينئذ ، للمرة التي أنا غداً بها ، التي أنا غداً بجها ، لا تعرفني أنا ، هنا ، فكيف تبتني ؟ المخلود هو أيضاً الوجود . وقال : شكر المولى ، وشكر المخلود . أنى لي بأن أبق من المسكرين ؟ - ص ٣٥٢ .

تدخل الأحداث وتفصيلات الحياة اليومية العادية في النسيج الروائي فتكتسب أهميتها ، وتصبح جزءاً فاعلاً في البناء الفكري للعمل ؛ ذلك البناء الشمولي الذي تتحد فيه لحظة التكثيف مع اللحظة العادية لتشكّل مجتمعة لحمة ذات خصوصية (كان في طريقه إلى المحطة ؛ وأوقف التاكسي على باب المصلحة وراء الشجف على جنب من ميدان التحرير - ص ٢٦) (مقطعة الساعة وهي توضع ، دقيقة وصارمة للترتيب - ص ٣٤) وهكذا . فالرواية على الرغم من تجريبيتها تجعل الخاص جزءاً من العام ، وتجعل العادي والبسيط والكيف قادراً على التلاحم مع أعمق الأفكار ، ليشتكّل في النهاية النسق الغامق المصحب للحياة .

تتناقض الرواية فيها خاصةً اللواقع وما يدور فيه ، في إطار الوعي بمتناقضاته المتصارعة . وفي الوقت الذي يتجه فيه ذلك التيار نحو الشمولية والتساوي يولد في داخله الانجلاء المتناقض ؛ الانجلاء للواقعي والعمل .

الانجلاء الأول قد يصل إلى حد التجريد ، والانجلاء الثاني يصل إلى حد المعاناة الجسدية والوجودية الحنيفة .

أحياناً يمثل ميخائيل الانجلاء الأول ، وأحياناً تمثل رامة الانجلاء الثاني ؛ ولكن كليهما قلّ إلى الآخر محتاج إليه ، وإن كان لا يمتزج به أبداً . رامة لا تستطيع أن تخرج ميخائيل ، وكذلك حياة ميخائيل موهوبة ببقاء رامة ؛ ولكن الاثنين يريدان على الامتزاج النهائي .

نستشر في بداية الكتاب أن الشخصيتين متنازعتان محتلتان كما لو كانت العلاقة بينهما بسيطة سهلة . وتدرجاً تتعقد العلاقة وتتنامى حتى تصل إلى أقصى مغلفا وفزارة تشابهكما منذ نهاية الكتاب ، حيث تصبح شيئاً مختلفاً وعسيراً .

ينبغي أن يظلم هكذا عاشقين أبلجين . إنها حالة من الاتصال المتفصل ، أو التداخل والتوازي في آن واحد . والحب بينهما عنيف وتبرّك كما وصفه الخرافات نفسه ، ولكنه على الرغم من حسنيته يشرف على مناطق صوفية . يجاز فيها الجسدي والألم إلى الطلق المجدد . والمشرق يمتدّد الرواية ميكون للمحيط الذي تدخله المحاور كلها بشائياتها الغلظة ، وسهنتها الحزين ، ويصبح الشفق هكذا هو مجال للمرعة ، ومجال الحياة بكل غناها .

وعندما تصبح العلاقة بين ميخائيل ورامة هي الحياة نفسها بكل

تسعى الرواية إلى كشف الاختراب في واقعنا . إنه اختراب عميق شامل ، ينتمي جزء منه إلى الاختراب الإنساني الوجودي ، وهو الذي يدفع ميخائيل إلى أن يطرح شوقه إلى التواصل والتكامل بل التوحد مع الآخرين في مواجهة محتة الخاصة ، محنة الحدود الضيقة للزمن الذي كان قدره أن يولد فيه ، وبالجزء الآخر من الاختراب ينتمي إلى وضع الإنسان الاجتماعي المقهور في واقع غير إنساني ، يطلد الأحياء والموتى ، ويكبح آمية البشر وحطمهم في حيلة أمّنة من الفقر والتخلف والبيع (كنت أحسن أنا ووالدي ووالدتي منذ سنوات في بلدنا مركز أبو قرقاص محافظة المنيا ، ولي حجرة بالإيجار مظلمة ، ليس بها ماء ولا كهرباء ولا أي «أساس» سوى حصر تنام عليه . . كان والدي يعمل فلاحاً بالأجر ، ومات وتركني أنا ووالدتي نقترش الأرض ونلتحف السماء واشتغلت في هيز بالبلد لكي نجد ما يسد رملتنا . وحصلت على الثانوية ، وانتحلت بكلية الطب جامعة الأزهر . . لا أجد من يثق بعمواري ولا ماكل ولا ملابس ولا كتب وخلافة . . أنا مقبض بحجرة فوق السطوح في أحد أحياء القاهرة ، سقفتها مغلي بالبرص ، وأرضها كما جعلها الله . لا أجد ولو سبانية أفزها لكي أنام - الطالب شحاه حسن المنزلاوي - الأميرة - مدينة الفردوس - شارع أبو بكر الصديق - حارة وبه حسن - منزل رقم ٧ - ص ٩٦ .

رايت الأوبس يضره ، أمام القوة ، يرتفع عن الأرض قليلاً ، ثم يسقط غنيماً وكألاً لا وزن له ، إلى المين ، كومة طرية بلا حركة في الجلاجلة البيضاء غير النظيفة .

الزحام والأصوات في الميدان لا شأن لها بالهت . الناس والسيارات والترم ثائم وكلمسي . في السابعة جمعت جماعة صغيرة من النسوة لاسيات السراويل يصرخن ويلعنن ويشوون بالأفزع ، وبين أرجلهم أطفال تجري في الفسطين والجلاليب . كان صوهم لا يكاد يسمع في ضجة الميدان . توقف الناس لحظة يرتبهم . ولم تبطئ السيارات . وجلسن على الرصيف حوله . الصرخات ترتفع وتختف ، والطلعات على الحدود تشتت وترثي . وفي التاسعة جاءت حربة بوليس سوداء مقلقة ، عالية ، مما يستخدم لنقل المسجونين . ويزل منها عسكريان وحمل الرجل إلى أرض السيارة ، وتطايرت الجرايد على الرصيف - ص ٤٦٦ .

ميكون من سبيل هذا الانجلاء أن يكشف عن مدى عمق ذلك الشوق لإعادة التواصل بين الإنسان والآخرين ؛ بين الإنسان وأشياء الكون الباردة ؛ بين الإنسان ومبعلات واقعه الاجتماعي . وسيكون من سبيله أيضاً أن يكشف عن الترقق لنسج حيلة مغشاة تتخطى الرهائن ، وتجاوز سطوات الإنسان وهزائته وتغلظه القنن . وشأنا طرح ميخائيل اختراجه الاجتماعي من خلال التفصيلات والأحداث والحواشي اليومية التي تتال من آمية الإنسان وتجهد على شوقه للحياة ، يطرح ميخائيل أيضاً اختراجه الإنسان العام من خلال ذلك الحب العصري ، ومن خلال إثارة الأسئلة التي تفتقر الزمن والأشياء ، وتخلق فلماً جديداً تدور فيه العلاقات من خلال منطق جديد وقوانين دوران تُعجز الألفاظ والمتعارف عليه ؛ غير أن الإحساس العميق بالاختراب سيقلبه في الوقت نفسه تلويعات بانتها عميق أيضاً (وقال بالطبع ليس هناك أبداً هذه الرعية العابرة التي أكلتها قد انتقضت . لم تنقض ، وأظنها قد زالت ، ولكنها باقية ، بمعنى ما ، باقية . هذا أعرفه .

تراثها واتساعها ، فمن نستطيع أن نضبط العلاقة بينها في نقطة محددة ؛ فهي الحياة المتبدلة الصور .

(كان جسمه يهش بالإرهاق والنبك والشيق معاً ؛ تسوقه اندفاعات متعاقبة ومتزامنة من الحب والرغص ، والعرفان والتكران معاً . ومنعما غف ضوء القمر من وراء الزجاج ، وتقطر منه غشش الفجر الليليل بنور شاحب ، كان الصراع مازال يدور بين الجسدئين الملمبين للخطوف بها إلى أحدهما الآخر قلغاً - ص ٥٩ ) .

(قال لها : أحبك لأنك أنت . أحبك الحين معاً - ص ٦٩ ) .  
(يهد مفتوحة على الممران الناهم للمتحدث ، والسفبان متجاورة تتلاصق وتتضام في بطن دون عمد ، حتى لا يكاد يعرف أين ساقها من ساقه - ص ٣٣٥ ) .

## (٢)

لا نستطيع الرواية أن تصل إلى ذلك الوضع الروي ، وأن تقدم ذلك التصور الخاص الذي يطرح انكشاف الحب الداخلي في علاقته الغنى مع العالم الخارجي ، إلا من خلال أدوات فنية جليدة ، شديدة الصلة بما تقدمه من أفكار ومفاهيم .

تتملص الرواية من قيود الأسلوب الشهيد ، وتطرح نفسها في شكل ندفق بالترنمى حر ومستمر . والرواية في مجملها لا تصحور حول أحد مصطلحها البنائية الداخلية ، ولكنها تصحور حول مجموعها ؛ حول مجموع مصطلحها .

يؤمخ الحراف رواية جليدة حقاً ، تكشف أرضاً جليدة ، فهي لا تكتفى بتناقض الحدود من خلال أسلوب قديم ، بل هي تخوضها لتسير في اتجاه غير مسبق .

الرواية في حالة صراع مع الظاهرة التي تنتمي إليها ؛ فهي ترفض الغطاء الدرعى ، وترفض لتصنيف الصلدم والتفنين الضيق ، وتستفيد من أشكال فنية عدة ، تتأكل الحدود بينها .

والكاتب يحض بالكاتبة من حيث هي مفهوم إنشائي له طبيعته الخاصة . وهو في حين يعمل الواقع مرجعه الأساسى ، لا يستسخنه أو يبعد تصويره ، بل يؤثر ويحسى فيه الأسئلة لا الإجابات .

إن علاقة وثيقة تربط بين أسلوب الفنان وطرقه الفنية ، وبين فكره وتصويره الجمالى بشكل عام في تلاحم عضوى ، وبين الشكل الفنى المبكر ومحتواه ؛ بين الصيغة والمجهر .

تدخل رواية «الزمن الآخر» في منطقة إشباع للرواية السابقة درامة والتنين ، وتظل المسألة قابلة لزيد من الإشباع في عمل تال .

وتجربة الحراف التي تجسدت في روايته أشبه بدلتزين من الماه تذنى أولاهما آخرهما بطريقة تسمح بزيد من الارتواء في دوائر جليدة ، وهكذا فإن التجربة الروائية تتصل وتتمدد في الوقت نفسه .

والتجربة عند الحراف بشكل عام هي تجربة حيائية أكثر من كونها تجربة إنجاز وانتهاء ؛ فهي عملية مستمرة ، كالتأثير المنطق أو الباليه الراقص ، لا يمكن أن ينحصر في سطح الورق الأبيض ، إنها نوع من الفانتازيا للصيغة ؛ نوع من الصراع الدائم بين التخلق والخلق ؛ بين التكون والتكوين ؛ بين اللادة الحية والغالب للمحد .

الرواية تكسر البناء التقليدى للموروث الروائى السابق عليها ، دون أن تنفيه من ناحية ، ودون أن تستعمر قالباً فنياً أفرنجياً أو أدوات فنية لتطغها من الإنجاز الأودى من ناحية أخرى .

نجحت الرواية في أن تتجاوز الإبداع الروائى العربى التقليدى ، وأن تستفيد من الإبداع الأودى الحديث لتقدم رؤية مصرية عربية متميزة ذات خصوصية جليدة .

ويتميز الحراف بامتلاك أسلوب فريد في قدرته على الإغناء التدريجى لكل المستويات الفنية بطريقة تدفع متلقيها إلى الغوص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى ذروة اللعانة .

علينا أن نتابع ذلك المونتاج الرهيف الحس ، الذى قسم العمل زمنياً ومكانياً ، وأشاع روح الموسيقى ، بتوافقها ، وفيغضها ، وانفعالها ، من أول الحرف حتى المنطق ، حتى الباب ، والعمل كله .

علينا أن نتابع ذلك الحشد الضخم من القصص القصيرة ، والحكايات والحواشيء البرية ؛ إنها ألف ليلة وليلة معاصرة ، ذات حبكة بنائية خاصة . وفي وسعنا كذلك أن نتعرف تيمات متنوعة كثيرة لشخصيات أسطورية أو أحداث من قصص أسطورية أو فلكلورية أو تاريخية قديمة ، فنستطيع مثلاً أن نتعرف ليزيس ، وجهورية أفلاطون ، وكذلك هاملت ودون كيوت ، إلخ .

لقد اعتمدت الرواية الحكايات القصيرة المتصلة لنحو أعطائها تلك النكهة التراثية من ناحية ، وطراجة قصص الحكاء المصرى الشعى من ناحية أخرى .

ونحنى الرواية كذلك ما كان الحراف قد حكاه أيضاً في تجاربه القصصية السابقة ، ولكن من خلال المنظور الجديد . ونستطيع - مثلاً - أن نعود إلى عالم «السكة الحديد» عنده من وجهة نظره الزمن الآخر : (يبحث في فف وميض بين الأرصعة ، والمفتشين الواقفين بترص ، والفضبان المتنوية بغضيماتها الحبيبة الشكل ، والحمالين الذين يجررون أمله ووراءه ، والحواجز الحديدية التي يراها أمامه فجأة ، والكسمارية يطلون عليه من نوافذ القطارات الخالية تماماً من الناس ، يتلمس طريقاً يصعد عليه من وهدة المشابكة المحطوط تحت سقف المحطة الزجاجى العالى ، إلى الجسر الرمل الطرى الكتلة ، الذى يعرف مع ذلك من مجرد رؤيته أن رمله سوف ينهار تحت قدميه حتى لو استطاع أن يجيد السكة إليه وأن يضع قدميه عليه - ص ٢٩٨ ) .

تعمل الرواية على أن تعطينا إحساساً بالكائن الواحد المتعدد من خلال منظوراتها الرئيسية الممتدة بطول العمل ، التي تنعكس في أصغر تفصيلاتها داخل ذلك الحشد الغزير من المعطيات الروائية .

ونستطيع بتتبع ذلك الحشد أيضاً أن ندرس ثلاثة مستويات للأحداث ، هي : الأوهام - الذكريات - الوقائع ؛ تلك التي تتقاطع في النهاية جميعاً لأنها - كما يقول الحراف (موضوعة على مستوى واحد من الوجود ؛ مستوى واحد من الفعلية ؛ مستوى واحد من الحضور الدائم . هنا يتقوى التناقض بين الحلم والذكرى والواقع ؛ بين الأسطورة التراثية والأسطورة المعاشة ؛ لأنه لا يمكن قائلها قط ؛ لأن الوجود في نسق ضوئى موسيقى لا يقلل مواضعه هذا التضارق بين

وجدنا أن كلامنا يتجلى بحدوثنا من المعطيات التي هي بمثابة نقاط انطلاق ونجهد . وهذه المعطيات تكاد أن تكون ثابتة : الوصف الدقيق - الرسالة الشخصية - الحبس القضي - الحجرة الشعبية والفلكلورية - ذكريات الطفولة - الكاركتير - المصطلحات العلمية ومسيمات الأشياء الخاصة والبقية - الاستغناء من القرآن والإنجيل والكتب الدينية والعصوية القديمة - رصد الواقع السياسي - تفصيلات من الأحداث اليومية - المناطق الكثرية - ملامح الواقع الاجتماعي - الجنس - الفلسفة - الحلم - الأسطورة الخ . . .

فإذا ما تتبعنا السبعة الأبواب الأولى وجدنا تكراراً لتلك المعطيات في كل باب جديد ، مع وجود تغيير في ترتيب تسلسلها ، وتغير في خزانة تفصيلات واحدة منها وصفها ، أو في اختصار معطى آخر ، وهكذا . وهذا ما يعطى حساً كبيراً من عناصر الحكاية الفنية بنشأ ويتطور بمرور في أثناء الكتابة ، وفي خضم التطور الداخلي .

ولكن بداية من الباب الثامن سيكون هناك اختلاف تنكيكي بارز ، وسيكون هذا الاختلاف مرتبطاً بالرؤية الكلية ، فالقسم الأول من الرواية مستغرق فيه الحركة الدائرية داخل الواقع زمانياً ، ونلاحظ نشاطاً فنياً لمخاطلي ، وسرعة بتداولية بين بيت رامة وموقع الآثار ، أو بين ميثاهاوس والموقع أيضاً .

وفي الفصول السبعة الأولى كذلك سوف يصعد الواقع السياسي والاجتماعي إلى سطح العمل الفني ، وتوهم رامة بواقعتها وحسها العمل ، وفلتها ، وتختلط باللاذكية ، وتختلط بمخاطلي على فراشها ، كما يموت عبد الناصر ، وينكسر واقع الطبقة المتوسطة التي وصلها العمل الفني في أوسع صوره ، وينكسر واقع متفنين انتهزين من أجل وصلت الرواية تتألمهم غير البشرية ، وصراهم التائه من أجل الحصول على منافع شخصية ضئيلة بل فريضة أحياناً (يخرج معها ، ينم معها حتى ، لا يأسي ، مفهوم ، لكن أن يعاملها هكذا . ثلث يوم ، مباشرة ، يرفض أن يرد عليها بالتليفون صباح اليوم التالي بعد أن أخذ منها ما يريد - ص ٤٨) .

بداية من الباب الثامن ، وامتداد السبعة أبواب التالية ، سيكون صوت مخاطلي هو السائد ، وسوف يظل الأحداث جميعاً برؤيته ، وحلمه ، وشوقه لأن يحب ، وأن يفنى في حبه ، وفي تواصله مع الكون ومع التاريخ الإنساني .

لقد تعرفنا في الأبواب السبعة الأولى عالم مخاطلي الكثيف ممتلئاً بالحركة ، بالبساطة الأولى في معرفة رامة ومعرفة أقرب الأشياء حوله ، وبالبدائية في تعامله معها . أما هنا في الأبواب السبعة الأخيرة فستظهر رؤية مخاطلي ذات الطابع التأملي والفلسفي ، وتصيح الأحاسيس بطيئة وأكثر نضجاً وتعمقاً ، وتتكتم الأبواب الأخيرة بتلك الصراحة المحصورة المشبعة في السطور الأخيرة من الكتاب .

وهكذا يصاحب التغيير في خط الرؤية تغير في التنكيك البنائي بامتداد الأبواب الأخيرة ، مع ملاحظة أن عناصر كثيرة لازالت موجودة بكامل حيويتها وفعاليتها أيضاً .

إن التكرار والدورات المتشابهة في تلك الرواية ستوضح معنى الروائي إلى كمال لا يخالي ، هو محال ومغفر في الوقت نفسه .

مقومات أفنومية غير متفارقة أصلاً . ونحن نألهون حقاً على امتداد الرواية بين الحقائق والأحلام ؛ فكل حدث واقعي يكاد أن يكون حلماً ، وكل حلم متحقق عملياً في الواقع .

توهمك الرواية بالواقعية الشديدة ، ثم ترمي بك فجأة في الميثافيزيقا ؛ تسحر بك بالتاريخ والأسطورة وروح التراث ، ثم تحرق قلبك بأحداث واقع اجتماعي يخطو ويعلى القهر والظلمة .

تخلط الرواية بين المجازي والتحليلي ، وتخرج المالحى بالحس ، وتوهمنا الكتابة بتفرغها في نقاط مركزية عمدة ، في حين أنها تنوى التعبير عن التوحد أصلاً . وإذا نحن بحثنا في البنية التركيبية لمعطيات كل باب لتكشف لنا ذلك التواصل الذي هو سر الرواية الخصوصي ، وقانونها الذي تفردت به .

### (٣)

كل باب في الرواية سيستفي في صفحاته الأخيرة من حيث أحداثه ، ولكنه سيترك في طبيعة تفصيلاته ورموزه وتلميحاته وإشارات في الأبواب التالية ، تلك التي تراكم وتتحرك بلا راد ، مضمّنة لأبعاد أكثر ثراء داخل المحاور الرئيسية ، مقدمة باستمرار إضاءات جوفائية متتالية العمق . واختفاء الراوي هو محولة من الكتاب لجمل الحدث جزءاً من وهي كل أكبر من أن تقلده شخصية محددة ومحدودة ، ويجعل من الاندفاعات الحسية لغة إنسانية مشتركة نغمة الأثر .

ويرتبط كل باب على الرغم من اكتماله ببقية الأبواب الأخرى ؛ فهو يخرج منها ويصعب فيها في الوقت نفسه ؛ فنحن يلاؤه تشابك غير داخل تلك السلاسل الطولية من الشاهد إلى أن نفهمها إلا إذا تجاوزنا مع جزرها وملها ، ونحركنا فيها كلها معاً ذهاباً وإياباً ، وفضفضنا نواتها المتوالية .

كل باب هو صورة مصغرة للرواية بأسرها ؛ وذلك يمثل تحفة جلد بين الكل والجزء ، يشي بالتكوين السحري والتنسج الفني الذي ينضج ذلك العمل .

وأسلوب الكاتب الفني يفرض علينا طريقة جديدة في التلقي الروائي ؛ فهو يتركس لأدب الغاري وأدب التلقي كبا أشار بعض النقاد العرب المعاصرين . فنحن في رواية والزمز الآخر لا نستطيع أن نتبع العمل بالطريقة التقليدية ، بل أن طريقتنا في فهم العمل مستحض تركيز متعمدة وموسمية ، تسير الحركة بينها بشكل استبدالي أو تناوئ ، وتظل الفكرة الواحدة في طور اتساع وتداخل مع أفكار أخرى حتى يصبح العمل كله مجموعة ضخمة من العلاقات المتشابكة ، التي تمطيك بزعمها الكل الحالة البنائية التي يريد الكاتب أن يوصلها . ويتحول الحبس بالتكرار إلى حس بالعمق للتزايد ، عمداً تطوراً درامياً خاصاً .

كذلك فإن احتواء النص على الملامح الشعرية مسألة بارزة ؛ فنحن أمام خصائص لغوية وبنائية رفيعة ، وأمام طاقة مجازية عالية ، تنكس العمل روح اللزج بين الرواية والشعر .

ومن ملاحظاتنا الرئيسية في البناء الفني للرواية اختلاف الأبواب السبعة الأولى (الباب اسم من أسماء المسيح) في هيكلها البنائي عن الأبواب السبعة التالية ؛ فإذا نحن راقبنا تركيب الأبواب السبعة الأولى

والتكوار هنا لا يجعل منطق الزخرفة العربية الإسلامية للتكررة الوحدات ، ولكنه التكرار الذي يعطي الشكل الحرسي الذي تنسج دوافقه حتى تصل بنا إلى عمق السؤال الكلي ، صنف المصنف .

والبناء الكلي للعمل لا يُعْهَد إلا من خلال تراكم تكتيكات تتناوب مسرعة ولكنها لن تعطيك زخما الحقيقي إلا عندما تتراص كلها ، فالقيمة الحقيقية لكل صورة لن تكُن إلا من خلال تراكبها مع صورة سابقة وإن نفهم قيمة ذلك المركب إلا في نسقه مع مركب آخر ، وهكذا . ومن ثم فإن الدلالة دائماً غائبة في التتابع البسيط ، ولن تصل إليها إلا من خلال الانصهار الكلي لكل معطيات العمل الأدنى في وحدة شاملة ، حتى تعطينا الرواية في النهاية ثقلها الرويوي العارم .

#### (4)

وستستعمل الرواية حشداً عظيماً من الأساطير القديمة ، يقابله حشد عظيم من الواقع والأحداث المؤرعة والمنشورة في الصحف اليومية ، تلك الشرواح والأحداث الضاربة على تقديم صورة القيمة للفهرس الاجتماعي . وأنت تجد نفسك وقد رايت الحبال بعين إخبارية ، أو نظرت إلى الواقع بروح خيالية .

وهكذا تقدم الرواية كياناً كبيراً من التناقضات المتضادة التي تتصارع بشكل متضرع على امتداد العمل ، وتعطينا باستمرار ذلك الحس الفانتازيوي الدافئ يزيه هذا التركيب الخاص للرواية المضادة .

وعقل هذا الانحياز نزوعاً نحو الشمولية ، وسحباً نحو الحقيقة الكاملة ، بحيث لا يجرّد أي طرف للتناقض على الطرف الآخر ، بل يظل شكل التناقض والتداخل سائداً . يقول إدوار في حوار له عن تجربته : «أرضية الصراع هي الأرضية الحقيقية للصراع كياناً أراه واحداً وأما هي وأما هي ، في ذاتي وفي الناس ، صراخ بين متناقضات لا تكف أبداً من القتال والحوار ، والتلاقي والتناقض ، والانفصام ، والدمار حول بعضها البعض ، كحركة أفلاك لا يرسنها قانون ، بل تختط لنفسها القوانين . . . النزوع نحو حب كامل أراه مستحيلاً لأنه كامل وبين استحالته ولكن المسمى أبداً لا يتوقف» .

هناك المجازي الرمزي المألوف للواقع ، وهناك أحداث سيّمتير ، وغزو لبنان ومذابح الأطفال في صابرا وشاتبلا ، وأحداث النصبة . . إلخ .

إن إحساساً بالقيح والانتهاز يدلف بالرواية أن تحدد الزمن السياسي وترفعه عن سياق السرد الزمني ، فنقرأ عبارات معينة في بداية كل مقطع يتعرض لوقف سياسي من مثل وهل تذكر؟ أو وهل تعرف؟ وتذكره ، ووجعي جميع وهكذا (وتذكر ميخائيل ، مرة واحدة ، أيام الجامعة في إسكندرية ، وكيف كان لاسم عباس فؤاد زنة ومهابة في حركة الطلبة اليساريين سنة ١٩٤٦ . لم يكن قد رآه ، ولكنه كان يناوئه ، من بعيد ، الحجة بالحجة ، والتنظيم بالتنظيم . . . (٤٤) . (وتذكر ميخائيل وكيل النيابة الذي حقق معه في الأربعينيات ، ساءة عدة أسئلة كأنها بلا اهتمام ، ولكنه اعتقل في ١٥ مايو ١٩٤٨ دون أن يوجه إليه اتهام . . . ص ١٩٤) (انظر صفحات ١٧٠ - ١٧٢ - ٣٠٠ - . . . إلخ ) .

وقد تعرضت الرواية لهزعة ١٩٦٧ وعق مسألتها السياسية

والاجتماعية والفكرية ، واختلاط الأفكار وحيثية الأطروحات التي تقدم حلولاً مؤقتة لا معنى لها . وينشط ميخائيل أخبار الحرب من راديو إسرائيل وليس من الراديو المصري ، ولا يستطيع أحد أن يشير بأصابع عمدة إلى موضوع الألم .

وكذلك أحداث بيروت منذ بداية الاحتلال حتى أحداث صابرا وشاتبلا ، وأنها أدانة ملاحع العصر الحديث وويلاته الاقتصادية (صحيح الأوثان والبلدوزرات تقيم الصروح ، بينما يصطل على الفحم الشحيح محبلة أسبوط وسوهاج المحرومون من سوق النخاسة في ليبيا والكويت . حيتان الانفتاح تتدحرج إلى أفواهها المفتوحة محاصيل الوادي الحزين ، وحصاد الثراث وحضارة المواويل وطعن الجسوم والمقول ، وأجسام النساء والرجال تشترى وتباع في ساروب الشقق القروشة ذات ريع الملون ووطء الحصون الأحياء وسحق حرزها الحريز لتحسين نسل كمبيوتر الصناعات والمخابرات الحافق المحصف ، واستثمار تروس الروبوت كاستغلال حكمة قلب الإنسان سواء بسواء في سمار السماسرة ولعش السوسطاه الكومبرادور - ص ٢٨١) .

.. إننا نستشعر أن هناك صراعاً مع المطلق يأخذ مسحة اجتماعية ، وصراعاً مع الواقع الاجتماعي يمارس راقب مصوف .

وتعتمد الرواية الخرافة الشعبية والأسطورة من خلال مستويات عدة . ولتأمل في أن تكرر مقاطع التصويت حدث سبع مرات ، وأن أبواب الرواية أربعة عشر باباً ، أي ضعف الرقم سبعة المقدس ، ولتأمل طقس الموت (صرخة بوق القيمة في كون موشح خاوليس فيه أحد ، كأنها رمال الصحراوات الشاسعة لم تطلها قدم منذ البدء السحيق حتى النهاية التي لن تأتي أبداً . والأفق الفسح القرمزي إلى غير أفق يدنو بصرخة البوق - ص ٥١) ويتعرف الخرافة في استخدام الطب الشعبي على النحو التالي (مسكرين بفرب أسود ، خطيس . . . لازم غراب نوحى ، يسلفون لحمه ، ويحشون المرهم من حسائه . . . وكان يمر براسحق كنيه على ظهرها ، ويكتب عليه بسبائه كتاب رقيقة ، قالت : ثلاث مرات فقط ؟ - ص ١٤٦) . وهكذا تجسد الرواية بعداً رئيسياً في التركيب الداخلي للإتسان العربي .

تلك بعض ملاحع من الرؤى الكلية التي تشابك معطيات بقوة . وهناك الدلائل التي يمس أفق التفاصيل في حياة ميخائيل . وهناك الموضوعي والاجتماعي الذي يرصد أحداث واقع يتحرك وتاريخ عام ، وصراع بين العالم الداخلي ، والتقل الوازع للعالم الخارجي ، وسعى الرواية لخلق ذلك الترابط النفسي ، وذلك التكامل البنوي لكي يفي بالشروط الداخلية جميعاً ، جسداً ذلك الصراع بين الوضع الإتسان للحكماء عليه بالمرصبة ، النزوع الإنسان في الاجتياح الدائم ، هناك اللحن المجرّد الذي تنفيله ، وهناك الواقع الفعلي بكل ملاحع المضاعفة الضاربة في أعماق حياتنا ، تلك العلاقة التي تقول بأن كل ما هو ذهني له صلة بما حدث أو بما سيحدث حقاً في الواقع الحقي ، وإلا لا تكون أصلاً في غرافة العقل البشري .

هناك سلاسل من الأطراف المتناقضة تطرح الرواية صراها باستمرار ، فإذا التقينا بالآثار القديمة فنحن لسنا بإزاء مقابر أو مدافن أو مجرد حوافط وجدران ، بل نحن أمام نوع من الحياة الأدبية ، هناك



الإكزاس الأيهر المختمة ، وشيقة المتق ، عليها رسم قصر بأبراج ، والحروف القوطية البنية صبعة الزرامة ، وأطابق من الفش للجنول للمنتة بالفاكهة المجففة والطرية ، البرقوق الأسود والشمش والتين والبليح والحيز الشامي المحمرش الساخن ، شرائح رفيقة لاتصافها قرعقة خافتة بيضاء ، وانفصافها فلية الزجاجة الشمية ، وللكترين زين كله أت في سباق بلخ الشفاف ، والمليد نكهة حطر قديم مرهف (ص ٩٧) .

وخمر البليح الذي كان أبوه يقطره في يدهم في أحجم صائبا وتقليداً ، والحيز الصعدي الشافخ بخميره في الشمس ، والمليد الكثيف الشفاف ، العلب المرمع ، والبصرة على لقمة البتوا السخنة التي ساحت عليها الزينة ، وماء النيل المروق بنوى الشمش في الزير ، واستنوتشات الشاورمة بالطبيعة والسلطة البليدي والمكين العريضة تشق الشرائح الرقيقة البنية التي تكلا تكون مظلة من حل جسم اللحم الدوار تلمع أشنة التيران الطرية الجبول ، ورفق الحياض الطوة والطماطم والفلفل الأخضر والبصل مهروسة . . . إلخ . (ص ١١٦ - ص ١٢٥ - ص ٢٢٥ - ص ٢٤٠) .

وهكذا يظل قانون التناقض متغزأ في سلاسل صغيرة تكلا تغطي جسم العمل الفني كله ، حتى تصبح الرواية ملحمة للحديد التي تتفاعل لكي تضيء على مسار الحياة والحركة من خلال صراع وجدل وتواك داهم .

كل حدث في الرواية لابد أن يصارع نفسه ، وكل تقدم للحركة الروائية تصبح حركة في الاتجاه العكسي . إن الدويل التي من المفروض أن تقدم نموذجاً جالياً منجهداً لقوة البطل (تلكرو ميخائيل أنه رأى ، عشتاق ، أول امرأة عارية في حياته ، وتذكر الجسم الأسمر النحيل ، والثديين المرتحين ، والبطن المضمين الذي لم يكن يبدو نظيفاً تماماً ، وأبنت تضم ساقيها الضامرين للمقوفين في وقت من رفافة الدويل اللدرية ، مقلدة ، بيغلة ، وأنه أحس فط برئاء للنت . كان فضوله الجنسي قد ترقب ، وهو يضع حل الورق خطوطاً مبهمة باردة ، وأحس أنه غش ) . (نفسه - ص ٦٣) .

وفي مقاطع أخرى ترصد الرواية نمأ آخر لتناقض الذي يعيشه واقع اجتماعي زائف حيث أناس عتهون في عقر دارهم ، يبعون أنفسهم رخيصة في المايان الخلفية ، والطبايح الخلفية لاصوام المال كله ، بحثاً عن الترتازنوترو والفيديو والفول اتومياتيك (نستهلكها وتستهلكنا على شط الشرعة التي ما تزال نفس باليهلرسيا ، نحن الذين مالزنا نأكل للشي بالندو وأمواد الجمعيض ، بالريفي الجمار للدهوم ! نأخذ قطعة اللحم بصعوبة من الحكومة بالعظم والشتت ، ونفك الخط بصعوبة ، ونطلب من الغراء أن يملأوا لنا استمارات السفر في مطارات مالطة وطرابلس وجده وبغداد ! ) (ص ٣٨) .

(٥)

للمعة في الرواية هي أحد التكتلات الفنية الأساسية ، أحد متكات النظام السميوطي في هذا العمل ، فهي لغة عسوية ، تعمل على الإسهام في الحالة الكلية ، شديدة الكثافة ، وليست فقط لمجرد

التراث الفرعون والرومان والقطبي يعيش داخل التفصيلات الحية للواقع اليومي ، وهناك - كما سبق - لمفردة التي يواصل الأثريون الحفر فيها حتى يصلوا إلى بيت فلاح وأسرته ، وهناك أيضاً الأثر الفرعون الحجرى الذي يتعلم بالبحية (يدخلون من البابين اللذين على اليسار لقاعة كبار الكهنة جا أعمدة البرص الأربعة ، كان أوزير واقفاً ، عبر الحد النهائي غير المحسوب ، اجتسته غير مرمية وهو يظلي ترائين الور المسنن للمروج ، وأصابع البليح للدر ، وسمك البليط المحتله بمجدانية مشرعة الزعائف ، وروع الشيت الشقيقة ، وأوراق الحصى العريضة ، وعيدان البصل الأخضر للكور الرأس ، المستنق الأطراف .

حل الأرض جلدر مستنيرة مشحة الأطراف ، كل ما بقي من الأعمدة التي سقطت وتحطمت شظاياها وعلتها أيدي للمتحمسين والتاكين ، طاقو ضيق ، الرخ ، ذكر العطف للمستحيل ، بجناحه المقردوين المتصلين ، لا يزال يعلق ، تصبياً ، فوق مرجون النخل الطرى الحصب ، الطير الرخدان الذي لا يأكل إلا من رأس نخلته المقترحة له (ص ٨٩) .

وكذلك يستفيظ مبد أتر (كانت شجيرات الزيتون والتين وزدوع الشمر والليمون تمتد حول المبد - ص ١٠٨) .

ونظراً إلى علاقة ميخائيل بالمناخي أيضاً من خلال إسماء أساطير دون كيشوت ونرميس ، ومن خلال شوقه الفادح للصور الفوتوغرافية القديمة وكرات المناخي البعيد (وطلب منها بيساطة وشرق ، أن يرى صورها القديمة مرة أخرى ، أن تقوم فتأني إليه بما من الحزينة الصغيرة جنب السريو - ص ٣٣٠) .

ثالثاً أخرى ترصد الرواية ، بين المرطقة الشمية والبيحت العلمي والمادية في أكثر صورها وضوحاً ، بين المحدث اليومي والصيرورة ، بين الطموح والإخفاق ؛ بين السرد الحالم والانتازي والواقع المباشر الذي يرصد وقائع اجتماعية وتفصيلات مختلفة من أحداث الحياة اليومية .

وهناك وجدان صوري ، يقابله حس شهواني ، تلمس خرمطة الغريزة الإنسانية ومتعليلاتها الأولى . ميخائيل يسبح بين اللآذن الرشيقة كالإبر التي تلمعن السباد ، وبين مذابر العاشقين الثلاثة : ابن الفاراض وجبل بيثة وكثير مزة في صحراء المظلم للزوجة بأحداث القفصار والعشاق والفتلة والضحاية القفصادي ، ولأن الحب الذي يحفره ميخائيل هو كامل وصائب وبدائي وجوهري يذهب بطوى ولا يحكى ، إن يتبع بالسري يحم . فكيف يتكلف ، مع الفتول قديماً ، ستر لوى ؟ ليس الحب فضيحة قولاً ؟ والتكتبات أقتل ؟ - ص ٤٤) .

والقابل لتلقى بالوصف الحسى للأطعمة وعلاوة الرجل بالمرأة في جداه الجسدان (طلياً بيرة ستيلا ، وطبق يفيض مثل باليسطرمة ، كبيراً اشتركا فيه معاً ، جاءت به مضيق طية الجسم كرفيف الحيز الطالرج ، والمكان فزه وحيث برائحة القهوه - ص ٩١) .

وكذلك سيكون هناك حل اعتماد العمل احتفاله عارم بأنواع كثيرة من الأطعمة والأشربة ، تتنازل في هم حسى بالغ (شرائح السيمون فيه للنتحة بلونها الأصعب ، نصف الشفاف ، عليها لمة زينة خشلة ، وفيها هروق مضلمة متراوحة ، داحية ، وزجاجة التني

توصيل دلالتها ؛ لغة لا تستنسخ ، بل تدع . ومن هنا نفهم ذلك الاختلاف بالأبعاد التشكيلية والموسيقية فيها .

تتفاعل اللغة في مستوابعها المتعددة ؛ فهي نشطة متعددة ، وموحية باستمرار ، تعمل في المنطقة السحرية في اللغة ، وما تحفظ به من طراوة وبراعة ، لذا فهي تسمى لتجسد في براعة الخالق الأولى ، وتتمرد على القلب ؛ على النضجة . وستلغى بسبعة مقاطع متفرقة ، يتكشف فيها الصوت للثبث من خلال تكرار حرف بعينه بطول مقطع كامل ، بحيث تتخلق المتاوررات الصوتية عطفات موسيقية تشتيك في مسارات التضفيرات المختلفة للمعطيات الفنية ، التي تفتزع جميعا لكي تتخلق ذلك المارموني الغنى الملهمة الحياة .

إن استفاد طاقات اللغة لن يتوقف ؛ بطبيعة الحال - عند مثل هذا النشاط ، بل يستوعب في مجالات أخرى . ستصرف مثلاً على استخدامات لغوية متباينة ، مثلاً يعتمد من خلال التنوع الدلالات باستخدام لغة الصحافة ولغة الحديث العلمي اليومية ، بل في استجداء خصوصيات اللهجة المصرية وتلميحاتها الثرية الشبقية فيها موروثة من مراحل تاريخية قديمة وقرية .

إن إبراز حرف أبجدي يتكرر في كل كلمة باستناد مقطع كامل سيكشف الحركة الموسيقية النشطة للغة الروائية بشكل ملحوظ ، كما ستائر في أحيان أخرى؛ بروزات صوتية للحروف أيضاً ولكن بشكل أقل حدة في مواضع أخرى ، ولكن الضيق المعنوي الإلهامي سيكون سائداً حينئذ .

إن المقاطع المصوتة تلك سوف تشكل مناطق ارتكاز خاصة تشير لدينا حساً بأهمية الجانب الموسيقي للغة ، من حيث الطاقة النغمية التي تعطي - فيها تعطيه - روح الشحنة الصورية ، ونكهة سجع الكهان أحياناً ، أو لغة الملاحم الشعبية والسير ، ويختلف طرائق سرده الحكايات الشعبية .

(الملاح : تهمر حبات الوصح من مهجتي وبهمي في غيريته ، همس السهوب إلى ، ليس تلهيه عن الموان وليس فيه نهي عن النهار - ص ٧٤) .

(السين : ينان حرك الأسلاك المستحيدة توسط الجسد وتُسود سمائره ، تستعش سلاح السطوة للسنون على سمنة قينوس المستندرية بين صالحي الاستقرار السلسة - ص ١٦٤) .

(الذين : أصغلي أن تُعج ألهائك الغزلة ، وإلى دغذغة القيد في غُلاتك ، أغمم لغرك الرعد ، وفي مُغاطك غفران لكل النزغات والمغاض - ص ٣٦٨) .

نستطيع أن نتابع منحنيات لغوية شديدة التباين في صفحتين متقابلتين . وهناك إمكانية واسعة لدخول أية مصطلحات أو ألفاظ متخصصة أو تعبيرات تنتمي لظواهر أو علوم مختلفة ، ليس غريباً أن تصادفنا مصطلحات علمية من قبيل : بيوريتان ، بيليوجرافي ، سبزمولين ، ترابيتنا ، نوهت معقدة ، إلخ . . . وأساه لعشرات الأنواع من النباتات والأشجار ، وتعبيرات صوفية ، ودينية ، وأمثلة شعبية ، وسميات أسطورية وخرافية ، إلخ .

ونلتقي في العمل بنشاط لغوي آخر يتجسد في الصورة الشعرية المكثفة ، التي تراض أحياناً مع مجموعة كبيرة من الصور الأخرى ،

لتخلق تراكباً شديداً الإجماع . أما الصورة الرواصفة فلها أهمية خاصة ، حيث يتميز الوصف بأنذاعاته شديدة الغزارة ، التي تستند معظم رصيد الذاكرة المصرية ، يحيط الوصف بالشئ - عن قرب فيصوره تكسبياً ، يكاد يخترق جلده ليضئ بسعي حيث وراه الاكتمال والموضوعية في جوع غايز عند في الزمان والمكان .

والوصف في «الزمن الآخر» له خصوصيته وأهميته الجبلرية في البناء الفني ، مستصرف الوصف الدقيق المكثف الغزير التضصيلات ، الشارح الذي يضئ جوانب المشهد ومنطقه الداخلي .

كما أن وصف الشخصيات سيأخذ مكاناً كبيراً داخل العمل في وصف التقاليد والمعتقدات أو وصف الحى الشعبي وتضليلاته الصغيرة ، الطريق والمقهى والسوق وواجهات البيوت وأحوالها الداخلية والسلام الصاعدة ، والقنوش على الجدران والمبارش والأعطية والمقاد . . . إلخ .

ومن ذلك الباب الوصف الدقيق للملح ليث رامة ، لشخصها ، لتلميحاتها وإيماءاتها ، جلستها وأسلوب حديثها وأفكارها .

فلذا نتقنا إلى وصف المعيد تحول كل جزء صغير إلى كائن حى يتشجر بالفعالية أمام أعيننا .

هناك صفات كثيرة تتكرر ، ولكنها تدخل في كل مرة في سياقات جلجلة وإن كانت من منبع واحد داخل لا رعى الفنان . فالمثظة دائماً رشقة ، وكذلك الساق قبلية ، والبطن هضم ، وهكذا . وسنجد بحالات متميزة في الوصف المرئي ، كما لو كان هناك هناك حيم بين الفكر الذى يعرض العمل والعين التي تشاهد .

ويدخل الكل والتضليل في نسق شديد الاتساق ؛ فنحن لا نصل إلى رامة إلا بعد أن نستطيع الطريق اللوجية إلى الحى ، ثم الحى نفسه ، فالشارع ، فياب البيت ، فالقضاء والسلم ، فالشقة ، فالسجرة ، فالركن الذى تجلس فيه ، ثم فيابها ، وشكل جلستها . وتصيح الشخصية مفهومة من خلال كل ذلك التركيب المتراتب .

أما الأحياء الشعبية التي قلعتها الرواية ووصفتها فهي تنتمي إلى المدن الصغيرة والأحياء الفقيرة في مصر كلها ، في كل مواقعها الجغرافية والتاريخية : أليم ، والقاهرة القاطمية ، والغورية ، وغيط العنب ، وهرم بك ، وأبو قرقاص ، وكرداسة ، وأزقة رابح باشا ، وأسوان ، ونجع حمادى . . . إلخ . إنه استعفاء بالواقع المصرى في وجهه الشئ طوال القرون الأخيرة ، بما اشتمل عليه من علاقات نمطية خاصة ، صاغت فكر هذا الواقع وقيمه :

( بين يباعي البيلة والكثرى والحمص المسلوقة في عريهم للورقة بالأخضر والأحمر ، فواحة براميه القصب المغل - وزجاسها المغش ببخار الأكل الساخن ، واسطوانات البونجاز الطويلة العسدة يبانها ، والناس تاكل بملاعق صفيح من أطباق بلاستيك قد أجرب لونها قليلا ، ثم تكدب الكوز للربوط بدويارة في برميل ملؤه بماء غير الأرزوكسى تشرب بعد الأكل . والعمال تلعب للمدرسة - صبيان وينات جبرائيل كاشة اليباض ، يهرون ويتنادون وعلى ظهورهم حقائب للكتب من نفس

روح للونولوج التي تقابل الواقع الخارجى في تحدٍ صارم . إنه يحاور نفسه فيها يشبه الاستقالة المكتوبة الأليمة :

(قال : هل قلت ها نلك ؟  
قال : ومع ذلك يظل السؤاى معلقاً .  
قال : ما معنى هذا كله عندك ؟  
قال : هذا طبعاً موجه ، وربما غير صحيح تماماً .  
ولكن ماذا إذن ؟ ( ص ٢٧٥ ) .  
(قال : . . . أما البناطة فقد سرقوا رأس مارمرقص الشهيد .  
وقال : الأرض الخصبية المرشوقة برؤى ومن الشهداء .  
وقال : فهل يعنى العبق القديم على البقاء ؟  
وقال : دون كبير انتفاع في وجه الإنكار العنيد :  
سيفى ( . . . ) . ( ص ٢٢٣ ) .

(٦)

إن رواية تتجسج تلك الرؤيا ، وتسي في ذلك المسار ، سيكون البعد الزمني الذي احتضت بهسبداً من عنواتها - سيكون ذا خصوصية ، ستكون علاقها بالزمن علاقة احتواء ؛ وذلك هو ما يمتحننا حساً بخلفية من الأبيدات أو المطلق ؛ وهو أمر يتحقق في الفن الكبير إضافة إلى إنجازاته اللادبة والواقعية .

والزمن السرؤاى هنا رجب المسدى ، مشتمل على « الكرونولوجية » ، فيها يخلقه من أجواء ختلفة ، تمش داخل زمنية مزدهجة ومتقاطعة ، داخل مسيرة دائرية كبرى .

الزمن هنا يبطىء ويتسكك ثم يسرع ويفترق ؛ ينداح ثم يغبى ؛ يصبح ملمحاً في لحظة ويكاد يتلاشى في أخرى ، لكن يتم التركيز على فكرة حيوية تلتقى عندها الأطراف كما لو كانت بؤرة مركزية .

إن تدخل الأزمدة إذن لا يجرى في السياق الزمني المتواضع عليه ، لأنه لا يعترف بالفضاء الزمن ، وأن زمناً في المستقبل لم يتحقق بعد . إنها وحدة حية لا يمكن إلا أن تتحقق ، سواء أكانت واقعاً أو حلمياً ؛ سواء أكانت تداعيات أو استكدارات أو لحظة حاضرة . لذلك فالرواية لا تستخدم الإسقاط التاريخى أو الزمنى ، بل تقبل زمناً كلياً شمولياً .

ولسنا هنا يلازم زمن رومانسى معزول عن الواقع ، كما أننا لسنا ببلزاء زمن ميتافيزيقى ، ولكننا في زمن يفيض المنطق الإبداعي للعمل ، والحالة الإنسانية التي تستشرها ؛ زمن يمسح الزمن كله ، برغم أن جزءاً يسيراً من الرحلة الطويلة هو ما يمكن أن نشاهده .

وللمعطيات الروائية تنبني ببساطة من سطر إلى آخر ، دون حاجة إلى استخدام الوسائل التقليدية التي تمهد للاختلال من حالة إلى أخرى ؛ فالاندبايح السهل بين تلك المعطيات هو سمة رئيسية ؛ لأن منحى الزمن يمتلك تلك الحرية الرواسمة في الصعود والهبوط والتنوع . ولتتابع ذلك الحوار للثر بين الأزمنة المتعددة والأمكنة المتصددة في القطععين الصغيرين الآتين :

( ووصلوا إلى استراحة الأثر وراء اللطنة جنب الاتحاد الاشتراكي في الميدان الرمل - ص ٨٤ ) .

قماش الرايبل المصفر ، والبنايات المنقبات يمحرون أنيدال الأوابين السلبية وعلى رؤى وسهون الطرحة البيضاء ، ناضرات الوجوه كالزاهبات ، من أنصاف القهوجية والحلاطين اللين يكتسون التراب العتيق وكومات صغيرة من الشعر المخلوق بالأسس على الأرض ، ويرصون الكراسى ، ويشون اللذاب من الواجبات الزجاجية ، ومن بين للتجسدين والاستورجية والسكرية اللين يكتفون على شغلهم من الآن على الأرضة الضيقة ونحت الأسيلة والقبوات وحيطان المساجد للحنونة بالقبوش والكتابات التي لا يقرؤها أحد . وفي مدخل البرابات الحجرية المربعة على التجار الفضاطين البلبية وقمصان النوم الحرصى التنايلون الملونة والبطلونات الجيزت وقمصان الأولاد ، والقمصان السنسالية المشغولة بأسلاك فضية وخضية اللون ، حُرمة وتبدو ثقيلة وموحية بمريلد حسيو ما . وشباب في غاية الوسلة ، رؤوا لحام وجفوا شواربهم على السنّة ، وعلى رؤى وسهم الطواي الرقيقة الخروم . والعرجية قد استندوا عرباتهم بأذرعها الطويلة العارية على بوابات خشبية هائلة وسوالة من القدم وبها مسامير غليظة الرؤى ، لم تعد تفتح أو تغلق من زمن بعيد ، بينها أصصهم تلتف عحية الرؤى ، لتلك القول والشعر في المخلاء الحيش المعلقة برؤى وسها ، ناتجة العظام ، متهدلة الحصى . وفي دكاكين كالحايق يشغل الرقا والحطاط ، عيونهم التي لم تصنع بعد لئلا من النوم قريبة جداً من شغلهم . وهناك لسة من الناس متراحة أمام بوابة القرن التي تتر بالناظر في رجها الداخل المتقد . وظلبة الأزهر الصبيان بالملابس الأفرنجية والفضاطين والممامم مشبون بسرعة أو يوقاوى ليس من منهم ، ويفسحون الطريق للتاكسى الذى يزحف ببطء . لا يرفع السائق يده من عصا البوق المكبم الصغيرة ، تحت حجلة القيادة ، ولا يكف من النداء بخفة قلب وهو يتشقى : أوعى ما سىدى . . . أو ما با حاسب . . . يا مولانا . . . ( ص ١٥٣ ) .

ومن داخل النشاط اللغوى تصرف أساليب خاصة عندما يستخدم مقلوب القيمة البلاغية فيتمثل الثنى إلى إثبات ، والاستغناء إلى تقرير . وفى النموذج التالى تتناال الأسطة وتتصل الاستغناءات للمحة بما يقبل المعنى تماماً ؛ فالسطور هنا بعدد تأكيد قيمة وليس الاستغناء عنها .

(قال : ما الذى يثبى ؟ ما الذى يعطى أمضى في طريقى ؟ أليّ طريق ؟ أمضى في سبيل الحياة ككل الناس ؟ أجس - قليل على كل حال - بالواجب ؟ أمضا قليل ؟ أجس ديقاً ، وغير واضح الشكل ؟ مجرد عناد الحياة ؟ دون معنى ؟ )

وفى مقاطع أخرى يتكرر الفعل «قاله» مؤكداً ومعج اللات ، ويشيع

كان وجه هابس فؤاد الكبير (معتناً ، بقيته العنار الذي أصبح لا وأحياً أنه ، هو ، يعرف وينفذ حمية التاريخ ، وقنتر الشعب ، والحقيقة النهائية . عينه الجاحظان ثلثان نظارة سميكة ، وسطه البارز يستقر على ساقين قصيرتين مدموكتين . وكان ترصنه وحسه التقليل يوزنه التاريخي يجعل وجوده على التفتيش من بهجة اللوحة التي فوق رأسه - ص ٤٥ ) .

وكذلك تنبع التصوير الكانديكتاتيري المرير الساخر : (ملهى فيكتوريا الليل يقدم مفاجآت الرقص الشرقي والغناء البيدي وأنغام الديسكو من سهر الشاعر وعابده زكي وتكتوت مصطفى وأوركسترا سوريلورز ، وأنه في سينما رامويس فلمين «الحب وحده لا يكفي» و «اللعن للتحرف» ، وأن اليابان لا تنوي أن تعترف حتى بكاتب فيفيد - ص ٢٩٩ ) .

\*\*\*

وهكذا تتحرك الأدوات الفنية في ذلك القصيد الروائي في نسق بوليغونو غاص ، يكشف عن سعي المبدع إلى خلق رؤيته الفنية التي تتفاعل مع الواقع ، مع طبيعة الصراعات فيه ، وظروفه الاجتماعية والتاريخية ، في عالم يتسلط عليه قوانين جديدة تحكم مختلف ظواهر الحياة البشرية .

إننا بإزاء إبداع جديد ، رحلة جديدة في الحساسية الروائية العربية ، تقدم مفهوم الكتابة الإبداعي في منظور جديد .

وهذه الدراسة لتطرح إلى فتح بعض القنوات لتبنيها والدخول في ذلك المدرس والبحث الذي ينتظره الإبداع العربي الجليلد كله .

لقد كشف ذلك النسق الإبداعي عن سعي المبدع إلى التكريس لصرح إيداع شامخ ، وفتح جديد للفن الروائي العربي ، الذي لا يزال حتى اليوم في أسس لحالية إلى نظرية جمالية تفتح للفن مسيرته في قلب الصراع الاجتماعي ، من أجل الصعود الإنسان والتغيير ، من داخل موضوعية الفن وخصوصيته الفنية وأدواته الثرية .

تلك هي للمركة الحقيقية التي يخوضها الإبداع العربي المعاصر في ظروف حضارية وعقلية حرجية ، لن يقدر على الانطلاق الحقيقي داخل حلصولها سوى بإذن خلاق في مواجهة التكرار والاجترار والموت .

( قال إنهم عشروا في محطة مهجورة من محطات التروليل في نيويورك ، صلب ثلثا لسائق عربة رئيسي اللؤلؤ . قال إن ثلثا ميرينتا ، السائق الإمبراطوري ، كان قد اختفى من للتحف البريطاني في لندن . وقال إنه رأى صورة التمثال في مجلة للآثار ، وإن وجهه يذكره بوجه حسين أنشدى الذي كان يسكن تحتهم في غيظ العنب - ص ١٩٣ ) .

(٧)

والرسائل الشخصية المتبادلة بين شخصيات الرواية هي إحدى وسائل العمل الفني . وهي بتوصفها ، وتواريفها ، وبساطتها ، تخلق مراكز ارتكاز أخرى ، توهم بالواقعية ، وتخلق نوعاً جديداً من الترابط بين أجزاء الرواية . وهي لا تمثل النوبة الروائية القلندية ، فالرسالة هنا وسيلة بديلة ، تتخلل ذلك الحيفم للتلاطم من الأشياء التي تشكل مجموعها أهم الثباتي للعمل . والرسالة تلعب أيضاً بمعطى الزمن ، وتسهم في تأكيد معناه داخل العمل الفني .

في منتصف الرواية تقريباً ( ص ١٦٨ ) نقرأ رسالة شخصية من ابن العم شفيق إلى والد ميخائيل يرجع تاريخها إلى عام ١٩٤٢ . وهي رسالة مليئة بإعجاب الموت ، كما لو كان الموت فاصلاً بين شطري الرواية ، حيث تشتمل الحياة بكل زناها ، وأحداثها ، وثقافتها . وبسبب العام ١٩٤٢ مركزيًا تقريباً داخل جسم العمل ، نقرأ قبله بعام رسالتين إلى أبي ميخائيل تعبران عن الشوق والحاجة ، وجهتها إليه من ابنته عزيزة ، ثم رسالتين أخريين بعد عام ١٩٤٢ إلى ميخائيل نفسه ، تحملان أخبار الغارات الحربية في أحياء الإسكندرية .

إذن فالوقت سيفق بين الحياة والحرب ، سيفق بين دعوة عزيزة المسألة الرقيقة ، التي تتطلب جزمة سوتة حمراء (٤٠) لأن (الجزمة الكوتش أصبحت تكسف - ص ٧٠) ، ولدهر بحمالية يسوع وملاطفته ، وبين أخبار القصف الجوي البربري على أحياء الإسكندرية وسكانها المزلزل .

ونستطيع أن نطالع أيضاً صلب الكانديكتاتيري والسخرية في مواضع عديدة ، ولكنها متناثرة لا يتم التركيز عليها طويلاً ، فهي تكفي لأن تجعلنا نسخر ولكنها لا تسمح لنا بأن نفرق في الكانديكتاتيري إلى الدرجة التي نخرجنا عن الثيمة الفنية التي تتراكب شيئاً فشيئاً .

#### المصادر :

- ٦ - درامة والتتبع : تشرير الحق - درامة - فغري صالح - مجلة لهد - ص ١٩٨٥ .
- ٧ - الزمن الآخر : الحلم والتضخم الأساطير - درامة - شاكز عبد الحميد - مجلة فصول - المجلد الخامس - العدد الرابع - ١٩٨٥ .
- ٨ - نظرية البيئية في النقد الأدبي - صلاح فضل - القاهرة ١٩٧٨ .
- ٩ - النقلة الأسطورة - إرنست كاسيرو - الهيئة العامة للكتاب - ترجمة : أحمد حدي محمود - ١٩٧٥ .
- ١٠ - المجلدات الجديدة في الأدب - جون فليشر - ترجمة نجيب المالح - منشورات وزارة الإعلام العراقية - ١٩٧٤ .

- ١ - والزم الأخر - رواية - إدوار الخراط - دار شهدي للنشر والنشر - ١٩٨٥ .
- ٢ - درامة والتتبع - درامية - إدوار الخراط - المؤسسة العربية بيروت ١٩٨٠ .
- ٣ - حواضر حور ميخائيل ودون كيثوت : تفتق - درامة - إدوار الخراط - مجلة إبداع - القاهرة - العدد الخامس - السنة الثالثة - أكتوبر ١٩٨٥ .
- ٤ - رامة والتتبع - درامة - سامي شبة - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثامن ١٩٨١ .
- ٥ - الزمن الآخر والوحى النيزكي للوجود - مجلة إبداع - أغسطس ١٩٨٥ - بلو الذهب .

## جماليات التشكيل الفولكلوري في « الطوق والإسورة »

محمد بدوي

تسمى رواية ( الطوق والإسورة )<sup>(١)</sup> لحيى الطاهر عبد الله إلى أن تستبدل بمواصفات القصص التقليدية المستعارة من واقع آخر مغاير ، مواصفات أخرى تابعة من ثقافة العالم الواقعي الذي تصوغه وتبرهن رؤاه ، بمعنى تحويل أشكال التعبير اللبسية بالواقع الاجتماعي والتابعة منه إلى أشكال وتقنيات روائية يمكنها احتواء واقع جديد مغاير ، ظل مبهما في كتابات كتاب سابقين ، وخاصة لأشكال غريبة عنه . وقد عرف يحيى الطاهر منذ بداية عمله القصصى بولع بغيرى ومضى دائب لا ينفك إلى ابتكار تقنياته الخاصة . وتناججه ، إذ يستجيب لوطأة الحارح وضراوته ، ومن ثم استطاع الكاتب تضخيم لغة جديدة ، عبر لغة خاصة ، تمتاز بتكثيف الدال من خلال لجوئها إلى التكرار والتقديم والتأخير والاشكال على معجم حسي طامح إلى احتواء غليان والداخل ، وتناججه ، إذ يستجيب لوطأة الحارح وضراوته ، ومن ثم استطاع الكاتب تضخيم لغة خاصة به من بلاغة العرب التقليدية مع لغة الحكاية الشعبية وألف ليلة وليلة والترجمة العربية للتوراة . ويمكن القول إن يحيى الطاهر في عمله القصصى ، أى في مشروعه الأدبي كله ، يجرى من ( ليندولوجيا ) فقراء الفلاحين في الصعيد ، سواء عاشوا في الكرنك ، أو القرى ، أو غادروها إلى أم المدن ، كما يسمى القاهرة ، في ( حكايات للأمير ) ، وقد صاروا عمال بناء<sup>(٢)</sup> ، وأقندية صفراء<sup>(٣)</sup> ، وإسكافية<sup>(٤)</sup> ، وسواء كانوا بشرأ يتعينون بالاسم واللقب والمهنة ، أو كانوا صيغا ورموزا<sup>(٥)</sup> وغشيلات<sup>(٦)</sup> كتابية ، وسواء ظلوا فقراء مقهورين ، أو تحولوا إلى قاهريين . وقد حرص يحيى على ألا يفصل الشكل في عمله عن واقع هؤلاء الأشخاص ، وبخاصة منذ قصته القصيرة المتميزة ( جبل الشاي الأخضر ) .

الجمجمة المنطوية على قهر تاريخي ، دائم الخضور ، ومتورق في كل شئ ، تلازمه محاولات اختراق دائية ، من خلال التمرد على مظاهره ، أى من خلال الخروج على المواضعات والأعراف الأخلاقية الصارمة ، وكان القرية المحاصرة بالصحرار والبدو ، والخضر ، المتكففة على حيوات أفرادها المرواة بالشهوات ، والمحاصرة بالحرافات ، التسللة إلى تناع الحياة ، محاصر الفرد من أفرادها بالعجز عن الانفتاح على الآخرين ، وتصفده بما يقفل عليها من عبء التاريخ وثقله وركوده . إن الحصار هو القاتل السائد الفاعل ، وعارلة اختراقه ومجاوزته تعنى الرضا بحكم القانون ، وبما يتزله من عقاب على الخارج للتمرّد ، أى الرضا بالنفى ثمنا للاختراق ، في تسليم ميتافيزيقي مقتل بالأصداء الأسطورية ، والاستسلام لسلطة القدر والمكتوب ، وكان الخارج على الثابت المستقر والتجدر ، يعلم أن ثمة ( نلرا ) عليه - لأسيل أمه سوى هذا - أن ينفى به في ضرب من

إن التعبير عن وطأة الواقع بما فيه من قهر وسلب وورى وعطش وشهوات مصادرة وخرافة فاعلة في حيوات الأفراد ومصائرهم ، لا بد له من شكل بلائمه وبعثوته ويحسده . وحين يقص يحيى الطاهر عبد الله عن مأساة أبطله ، فلا مندوحة له من التعبير عن هذه المأساة في شكل لصيق بها ، يقترب من مرآتي أهل الصعيد وبكائياتهم وأغانيهم ومواويلهم ، حيث يمكن له أن يقص مأساة عن رجال ونساء من ريف مصر العليا ، ينامون ( مكتوبا ) ويضطرون مع قلة عات لا مفر من الانهزام أمامه ، ولا مفر أيضا من مقاومته .

وعالم ( الطوق والإسورة ) عالم خاص ، متناح من الصمت الكاين الرازح على الصدور ، حيث الأكواخ المنطوية على حيوات متناججة بالنوق والرغبة ، والأزفة التي تجلدها شمس قاسية وسحر لائق ، والنسوة المتسربلات بديرات الخروج السوداء ، والملاحم القاسية

الخروج إلى رضى أصحابه بما ينزله النسق القيمي من عقاب ، نتيجة ما اقترعوه من غرق .

هل تنزلنا هنا إلى أيديولوجيا نقدية تطلب الكاتب بكتابة من نوع ما ، فتمل عليه شخصوه وأعدائه ؟ لا أظن ذلك . إننا نسجل ملاحظة معينة فحسب ، نرى أنها مهمة ، وأعلى بها أن يحمي الطاهر في إنتاجه للأحاطة بتصوير للثبات في حيرت الأشخاص ومعالجهم ، كان يتبع من أيديولوجيا مخالفة للمنظومة الفكرية التي كان يعلن تبنيها ، فسطوة هذه المنظومة عليه لا تجاوز السطح إلى الأعماق البعيدة الغور .

تنتهي ( الطوق والإسورة ) كما بدأت ، إذ تبدأ ببعثت البشارى مثلوا وماجرا ، وتنتهي بمصطفى البشارى وقد طلب من نفسه شيلا كمالا من الكلام والحركة والشرف والسمع فليت نفسه ما أراد . وبين المميزين تظل « حزينة » شامدا ، عل المأساة التي شهدت فصولها ، بدءا من سفر مصطفى للمعلم عن عروفته بعد ذلك ، وانتهاء بمصرح نبوة أسام حينها الكليكة ، ومرورا بموت بعثت وزواج فهمية وعلاقتها وموتها ، في ضرب من الدورة يلف بسطوته الحيلة .

والمأساة تتحدر في هذه الأسرمتن ومطوقوضع تاريخي بالغ الصرامة ، يتبدى في حياة مغلفة ، تبين عليها أحواف أخلاقية بالغة القوة والشدة ، تكيل الأفراد ، وتتأزر مع رقالة الحيلة وشظفها في حصارهم ، فلأنهم اخترقوها جنتلتهم . ومن هنا أميل إلى القول بأن هذا النسق يعاقب الحارجين عليه بالثني والموت والعجز ، وكأننا أمام دورة ، تبدأ بالتمسك وعلاوة بمجازاة القهر ، وتنتهي بالعقاب الصادم ، الذي ينزله النسق بمن يتخرقه .

إن مصطفى يسافر فرارا من القهر الذي يحيطه هو وأسرتة ، إذ إن أباه عاجز مثلول ، وأمه وأخته قابعتان في الدار ، وهو لا يجد ما يحمته . كان من قبل ، إيان دخوله في المراهقة ، يسرق البليح بعد أن يتام حلوس البستان ، ويشتت بيتا تبغا ويدخن ، أما الآن فلم يعد هناك سوى الركود والكساد ، ولا متفوحة من السفر . وهكذا يسافر مصطفى إلى بلاد السودان ، لكنه هناك يتخلف مع الرئيس ، لينتزع إلى فلسطين الشام .

وإذا كان مصطفى يمثل للنسق القيمي هنا ، في قريته ، فإنه هناك ( في السودان ، وفي الشام ، وفي القتال ) ، يخترق النسق القيمي ويخرج عليه ، فيتصدى للرئيس ، ويطأ فراش شيخ القبيلة ، ويقود عصبة تقتك بالإحتجاز ، وتنتهب ممتلكاتهم ، لكنه هناك أيضا ، في الشام ، يتزوج من حسناء فلا يستطيع حماية فرجها ، فكما تدين تدان ، وكما تطأ عرض الآخرين سيلا يوم يطأ الآخرون فيه عرضك . وهكذا تحونه زوجة ، فيطلفها . وفيها بعد ، ترتكب ابنة أخته الزنا ، فيعجز عن عقابها ، أي أننا مع خروج كل النسق وعقاب للخارج .

لقد غادر مصطفى الداخل ( بيته ، قريته ) إلى الخارج ( السودان ، الشام ، القتال ، شاطئه النهر ) عاولا بمجازاة وضع من سفره وجلبه في مواجهة القرية ، دون مال أو ثروة ، فما لهد لك من رزق متتاله ، وإن مجازاة ولو جرت جرى الوحوش .

وينطبق هذا النموذج الدلال نفسه عل فهمية ؟ فالخروج من الداخل ( البيت ) إلى الخارج ( بيت الزوجية ) وإن كان عبر سلوك

المأساة التاريخية . وهو إذ ذلك يخرج إلى ساحة التمرد ليفعل ما قدر له سلفا ، دون أن يعنى ذلك خروجه المطلق . إنه يتنفع بحسن مساوى ورضي بالنصير إلى عارسة وجوده ، برغم ما ينتج من هذه الممارسة من نفى يمثلى في الموت أو في لفظ المجمع له .

يرى يحيى الطاهر عبد الله في ( الطوق والإسورة ) مأساة أسرة ، فهو - إذن - يكتب رواية أجيال<sup>(١)</sup> ، لكن من خلال كيفيات جديدة مختلفة عن تقاليد رواية الأجيال ومواضعها في البناء والتشكيل . وهذه الأسرة تنتمى إلى عامة الريف القرية ، التي تبيع قوة عملها من خلال استئجار كل شئ ، دون أن يقتصر بيع قوة عملها عل مجال محدود أو حرفة معينة لها قواعد . ومن ثم فإن هذه الأسرة تقتصر على تقاليد أسرة عبد الله الذي بنى مسجد القرية ؟ وهي الأسرة التي نص يحيى عنها في ( الدف والصندوق ) ، وبخاصة في ( الجيد حسن ) و ( حبيب مبرور ) ، و ( ذنب منفرس ) و ( العالمة ) ، وفي ( جبل الشاى الأخضر ) من مجموعته الأولى ( ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا ) ، ولا يبرز من هذه الأسرة في ( الطوق والإسورة ) سوى الشيخ الفاضل .

لقد قص يحيى الطاهر من « مساتير » الريف الصيدى في قصصه القصيرة : ملتحقا مواقف دالة ، وشخصيات نمطية ، يمثلون عليه القوم ، لأهمهم يمتلكون أرضا وبياتهم ، ويمتلكون في بيوت واسعة ، ويصاغرهم كالشيخ الفاضل والجيد حسن بقايا أسر الأغوات ، أي أنهم يمتلكون وجاهة اجتماعية فضلا عن وضع طبقي متميز . أما في ( الطوق والإسورة ) فيقص عن فقره الصيد ، اللذين يرتبطون بالمساتير ارتباطا خاصا ، قد يكونون غلايين « للعالمة » ، نخلة الجيد حسن للمعرة ذات البليح الطيب ، وقد يكونون مثل « نبوة » التي تقدم في بيت الشيخ الفاضل بيد أن علاقهم بيؤلاء المساتير ، لا تمنى أنهم خدم بالصلى التقليدى للكلمة . فالحانا ، بل غالبا - ما ترتبطهم بيؤلاء علاقة الدم ، أو القرابة ، أو الحيلة في كنفهم ، بوصفهم فقراء ضيعة ، يفتخون في الحماية في خط من الجيش ، ينهض على قوة العائلة ، أو « البنية » . وقد كان هؤلاء الأفراد هناك أصحاب أدوار ثانوية - نصبا واجتماعيا معا - بل كانوا مهمشين غامضين ، أما هنا فهم يتصدرون المشهد ، ويتمحور الأحداث حولهم ، فتعقب مأساتهم حضور المساتير .

وعلى العكس من عالم السادة في القصص ، حيث يتمحور العالم حول الأب الأسطوري المهيب بسطوته القانحة وحضوره المهيمن ، فإن ( الطوق والإسورة ) تخلق عللا يتصدر مشهدها نسلا ، دون الرجال ، فالمرأة فيه هي العمود الذي يتسم بالجلد والصبر والحيلة والبرابجية ، ويتلقى الضربات من كل صوب . ومن الجدل أن تصور أن النص القصصى - نصيرا كان أم طويلا - يقص عن القرية بكاملها ، أو عتدها الاجتماعى ، أو يقوم بتصوير كل فئاتها وسلوكياتها عل مختلف المستويات . وعلى الرغم من تبنى يحيى لمنظومة نظرية من الأفكار السياسية ، وتشير بها في بعض أحاديثه ، وبعض قصصه<sup>(٢)</sup> ، فإنه لم يكتب أبدا من القرية في الخفول ، أو في صراعات إنسانها مع الطبيعة ، ولم يقدم من بين هؤلاء المسحوقين أبطالاً متفائلين ، بل خلق نصبا نسلا ، ورجاله يصطرون مع قدر رازح ، يكاد يبدو مرسلنا لشدة جنونه عل صدورهم . والصحيح أنه قدر تاريخي موغل في العمق والتجذر ، لآلئ بالقرافة ، يقر هؤلاء الرجال والنسوة عل الخروج الفردى للمجان للقتل ببعفونه ، فيقود هذا

لأهلها التصرف عوضاً عنها ، فتقودها الأم إلى مضايقة رجل غرب ( وكادت تشتهي أكلها ) . ونحط مصطفي أنه يرفض العمل الحكومي ، مفضلاً أن يتسلط رزقه من الطرقات كالأنبياء والطير ، وأنه يترك لحزينة مسؤولة ليلية متجربة بالمشق الحرام ، ليست من صلبه . وهكذا كانت هناك دائماً دورة مغلقة ، صامدة الإحكام ، لا يمر من وطئها أحد . ولذلك نجد أنفسنا في القصة مع عناصر متكررة : المجزوء المحتالة ، وغيرة الأم من زوج الابن ، والرفيقة في الزنا بالمحارم ( فهيمة ) ، والمائشق المرقوض الذي يجبر مجتمعه ( السعدى ) . . . إلخ .

ونجد أنفسنا كذلك مع توزيعات تخلق الشعور ببقاء الزمن وفعل الدهر ، فعين يتقدم الحداد لحظية فهيمة ، يشرع مصطفي في حب زوجه الشامية ويطبخها ، وسين تقع فهيمة في الترافف المحرم تحرقه زوجه ، وسين يطلق الحداد فهيمة يطلق مصطفي زوجه . ويتوازي ولادة نبوة مع قيام حرب فلسطين ثم ظهور المقاومة الوطنية المصرية للأنجليز . ويتوازي موتها كذلك مع موت ولي البليدة . ويتوازي تخلق رغبة عبدالحكم في فهيمة مع خطبة الحداد لبنت الصياد ، كما يتوازي موت هذه الرضة مع إحراق الحداد وعروسه الجديدة . ومن الطبيعي في مثل هذا السياق أن ينفلق العالم على ذاكرة تاريخية واحدة ، وعلى ثقافة متجانسة ، كترتها حيز تاريخي مسرف في صلاته . وقد استطاع هذا الحيز التاريخي أن يحول الموروثات القروية والقطيعة والإسلامية من طقوس وشعار ودي إلى بيان ثقافي ، متجانس ، ومغلق على نفسه ، لم تنزه ثقافة الرأسمالية الأوروبية الطاغية إلى خلق ثقافة واحدة عالمية ، مركزها أوروبا المتحورة على ذاتها . ومن ثم استحوذت القرية في بنيتها على تشوه اجتماعي واضح ؛ فإلى جوار المناياضة ( تبع مقابل يضي ) ، هناك العمل تحت إمرة الأجنبي ، على نحو يشي بأن القرية لم يتم دمجها كلية في علاقات رأس المال الرطبت بالسوق الدولية ، وعلى الرغم من ذلك تظل الثقافة علماً مغلقاً ، أو يكاد يكون كذلك ؛ ومن ثم تظل الحرافة عنصراً عضواً في بنية القرية وفي حياة إنسانها ، وهو عنصر له منطه الخاص التابع من حاجة مجتمع مهوور ومغلق ومتخلف إلى وسائل متطورة تتوسط بينه وبين القوى الغيبية الفاعلة على مجازاة الواقع الأرضي ومنطقه الصارم .

وإذا كانت القرية تلوذ بالتكامل بين أعضائها في الأحزان ، فتتكافئ في درد الحاجة عن يقع فريسة للموت أو المصيبة ، فهي أيضاً تلوذ بن يتسلون بعالم الغيب ، سيما وراء كشف الجهول ومجازاة العجز والحاجة والمرض والعقم ؛ وهو أمر يتجاوز مع الاتفاق على علامات للموت ، يعرّفها المجرى من الناس ، حيث نجد قطعاً خرافياً ، تتعاون الطبيعة برياحها وتغزواتها على خلقه والإيقاع به :

وسقط الظل الثقيل على الفناء فجأة . حين الشيخ  
القاضل يعلمه أن ملاك الموت قد حضر. وقالت حزينة  
للحكمة ( نعم من الموت ) وقتلت فهيمة . من  
غفلتها . أن الشمس سقطت ، هناك ، خلف جبل  
الغرب ، لكنها أغمضت جفونها . مثل أمها والشيخ  
القاضل . تنحني عنهما ، للتراب متلعن من  
ضرب المتباحين الكيريين . . . سمعت حزينة ،  
وسمعت فهيمة ، وسمع الشيخ القاضل ، صوت

يقعته العرف وتدعمه الأيديولوجيا - في وثائق ومستندات وإشهار -  
يقودها إلى المسألة العقم وحلجة البذل . وحين تغادر الداخل ( بيت  
الزوجة ) إلى الخارج ( للميد الفروع ) مجاورة عبر الحرافة مجازوة  
القهر ، تعاقب بالطلاق ثم المرض فالوفا . أما نبوة الفاتنة ، ثمرة  
الخطيئة ، فخرورها من بيت جدتها للعمل في بيت الشيخ القاضل ،  
يقودها إلى ضرب من المشق المحرم ، فتخترق النسق ، وتجاوز حافة  
« البذل » وأشواقه ، فتعاقب بالوفا الجزري ، ثم القتل فالفضيحة .  
والوحيد من الأسرة - الذي لقي الموت عن فراشه هو بخت الراضي  
القابع في بيته . وتظل « حزينة » للتحصنة بالهط مغيرة من المقاومة ،  
شاهدة على المسألة .

إننا مع ضرب من القهر للمعم الذي يمتد إلى الجميع إذن . وإتهم  
ليجالدونه ومجادلون مجازوته ، ولكنه يعود فيحكم « طوقه » حول  
الجميع : مصطفي وفهيمة وحزينة ونبوة وإبنة الصياد والحداد  
والسعدى الذي أضر نفسه بعيداً عن القرية ، ولا يفلت من هذا  
الطوق ، غاماً بالأساور ، سوى هؤلاء الماشقين من المستورين الذين  
يحميهم وضهمهم المال والأخلاق ، من الانغماس في  
الفعل ، مثل الشيخ القاضل وابنه . ويرغم التراب الأخير من ساحة  
الصراع فإنه يظل هامشياً ، ويقتصر دوره على كونه مشاركاً لنبوة في  
مسئولية ما حاق بها ، لكنه لا يتحمل ما نجم من فعله ؛ ومن ثم يظل  
هامشياً بعيداً عن المسألة .

تلك هي مأساة أسرة « حزينة » ، التي يروى يحيى الطاهر عبد  
الله . ومن أجل أنها تتحور حول مجادلة أرضية تظل خاضعة لغير  
متشرب بالخرافة . إنها مجادلة تنتهي بالفساد الميت في كل دوراتها ،  
وكأننا مع « موال » يقص عن قدر مكتوب ، أو حكاية معكوسة ،  
نهايتها هادم اللذات ومغرق الجماعات ، وإلغيت فيها تأثير ما يليه ،  
وموطر له السبل ، وطقوس الموت والياد والمحل والإخصاب ، فيها  
تمثل إلفاعات منظمة لسير الحياة للمحاي ، التي لا يعمل صوته نبرة  
رثاء واحدة . والزمن يعود دوماً إلى مبتدئه في دورة مغلقة ، تتماثل فيها  
الحيات والمصاصات ، فتعكس سمات شخصية واحدة في شخصيات  
أخرى ، حيث تحمل الحدادة من حزينة قدراتها على المناورة والحيلة  
والنفعية والآثورة ، وتجعل نبوة من فهيمة داخلها المتأجج ، واستنامتها  
للمقاومة ؛ واختراقها للمحرم ، وتسلبها بالكتب ( ١ ) . ومصطفي -  
وإن كان أكثر شخصيات الرواية ولها باختراف النسق السائد  
والانفلات من أثره - يعمل من بخت حيزه من الرواجعة ، وإشترار  
الفساد من المستورلة . وإذا كان الحداد عاجزاً عن الإخصاب  
فالسعدى عاجز عن الاستئثار بنبوة ، وابن الشيخ القاضل عاجز عن  
تعمل ما يتنجم من عواقبه وزيغاته .

إن الرجال يفرقون من مسئولياتهم فيقولون في قدر آخر . أما النساء  
فهن اللائي يرواهن هذا القدر في ضرب من المجادلة التي حدثت  
نتيجتها سلماً .

وفي مثل هذا السياق يحل القدر للتور بن اختراهم من خلال  
وسيط . وهذا الوسيط هو الغريب في حالة فهيمة ، وابن الشيخ  
القاضل في حالة نبوة ، والسعدى في حالة مصطفي ، ونبوة في حالة  
السعدى ، والحداد في حالة بنت الصياد . ونحط الحداد كافر في عقم  
بيولوجي ، ونحط فهيمة أنها زوج لرجل عاجز عنهم ؛ فهي لذلك ترك

الياب الذي اتفلق خلف ملاك الموت الحامل روح  
بغيت البشرى<sup>(١١)</sup> .

وفي هذا السياق تتحول لحظات كثيرة من حياة الناس إلى طقوس ؛  
نظم طقوس للموت واليلاء وتسمية المولودين ووداع الراجلين ؛ ونظم  
طقوس للدعاء والاتصال بالجنس ، ومن هنا يصاحب سلوك الناس  
تعبيرات طيحية ، فتقوم الأرابان والطيور وغيرها ببلوغ منتهى<sup>(١٢)</sup>  
لملاقة نبوية وابن الشيخ الفاضل كما يصر صبري حافظ - ويتم فخص  
بكارة فهيمة واتصالها الجنسي في مناخ غرقاني :

« فهيمة بمفردها ، والغرفة رعية معتمة ،  
والخفافيش تطير قريبة من الوجه ، وتحرك الهواء  
الساكن ، وفهيمة تسمع صوت تنفسها وتسمع دق  
قلبها . وبالتدريج وضع لعين فهيمة تحت الضوء  
الساكن من كوة عالية بالسقف المفلق شبح الرجل  
الأسود العاري المكشوف العورة : عينان حراوان  
كانها جرتان مشعلتان . حاولت فهيمة أن تطلق  
صرخة احتسبت في الحلق ، وفشلت في إيضاف  
الرعدة الشديدة المفاجئة التي هزنت بدنها ، وهي  
تري الرجل الضخم الأسود العاري المكشوف العورة  
يتحرك ويغفل نحوها .

« ها هو الظلام يطبق كتفا . انطفأ كليا نور  
العنين ، وسقطت الروح في الكمين ، والمقل  
ضام ، أما السمع فحى مازال يلتقط جديبة الأقدام  
المجرية الكبيرة على الحجر .

أسلمت فهيمة ظهرها لمن فتح الباب وغابت عن  
الدنيا<sup>(١٣)</sup> . »

ولذلك - يبدو طيحية - في مثل هذا السياق أن يتكهن النص على  
التحويل واللغة الحسية المتلفة بدلالات لصيقة بمجتمع زراعي لم يفقد  
بعد ثقافته المخلفة . وتتجاوب مع هذه اللغة الملهوة لغة كهنتية تنكبه  
على الرموز والمجازات ، على نحو ما نرى في حديث المجرية . وقد  
استطاع النص - لاوتظيف الأسطورة فحسب - بل خلقها أيضا . وفي  
تطور حية إلى القرية من رجل متين إلى أسطورة يلتف حولها  
مريده ، دليل على أن الأسطورة في النص عنصر عضوي ، متصل  
بالأسباب بما يحياه القرية من سلوك ، وما تلذ به من ثقافة خاصة .

نمن - إذن - مع حكاية عن القدر وفعل الدهر ومجادة الإنسان  
لظهر المختل في حرمانه من التحقق وقسره على الخضوع . وإذا كانت  
حكايات ألف ليلة تنتهي بمجازاة الاختلال في حياة الأبطال إلى الميث  
السميد حتى يأتي هادم اللذات ومغرق الجماعات ؛ فإن حكاية  
« الطريق والأسيرة » تبدأ بالاختلال وتنتهي به ؟ ومن ثم فإن هادم  
اللذات ومغرق الجماعات لا يأتي بعد عصر من الهزيمة ، بل هو يبيت  
فرائسه ويغيبهم . ومن ثم فحكايتها أقرب إلى الموال القصص  
المصري ، « موال ( حسن ونعمية ) ، أو موال ( شقيقة ومتوى ) . ولهذا  
القدر من السمات والخصائص ما يميزه عن سواء ؛ وهي سمات  
ومخصصات تشير إلى أنه نتاج زمان ومكان تاريخيين ، موسومين بسمات  
معينة مورثة في القدم والصرامة ؛ أي أنه له من المغايرة ونقد المغوية ما  
يجعل قص حكاياته باعسا على البحث عن طرائق قص لصيقة به

ومغايرته ويقدره ؟ ومن ثم كان إنجاز الكاتب محمدا في اقتناصه لثوابت  
عضوية كائنة في الواقع ومشكلة له ، على نحو ما تتمثل في الطقوس  
اليومية والحرفية وبكائيات الموت ، مدججة بقواعد النص الشمسي في  
الحكاية الشعبية والموال القصص . بيد أن هذا لا يعني أبنة أننا يصعد  
حكاية أو موال ، جنسها واضح أو هويتها صافية ، وإنما نحن مع  
رواية بالمعنى الدقيق للكلمة . لكن هذه الرواية تشق طرائقها - في  
التشكيل والبناء - من موروث مائل في حيوات الناس وأفكارهم من  
هذه الحياة ، مضغورا بمواصفات ورواية محددة .

فلذا نوقفنا قليلا لدى الرؤية ، سنجد أن النص يلجأ إلى خلق  
تعدد في المنظورات والزوايا ؛ فالرواية تبدأ بحديث راو ، يقص من  
خلال لغة مكثفة ، جملا حادة موجزة ، تنصير للسرد الذي يبرز  
ويلخص ، ثم تتكفل الصفحات التالية بتفصيل لآثر انكماش الخبر  
الذي سبق سرده في إيجاز ، يلفتنا إلى أهمية « دراما التراكمت  
الصفوية » والأحداث العلوية من كل غربة أو استثنائية ، والاستئصال  
الحاد للمبرورة الانفعالية<sup>(١٤)</sup> . وهذا الراوي يبدو واقعا على مسافة  
من الحديث ؛ أي أنه لا يندمج فيه ولا ينغمس - بوصفه ذاتا - في وقائمه  
إنه مجرد راو صادم ، يتحتم من ذاكرته ، لئلا يالفعل الماضي ، ويحاول  
نسخ بناء خال من الاندماج البتالي .

بيد أن ذلك لا يعني مطلقا أن هذا الراوي يكف لسانه عن نشر  
إشارات محددة ، وإشية بموقف معين ، بغية التعليل على شيء ما ،  
لكنه يقوم بذلك ، مستلذا في نموه ، من خلال وضع عناوين داخلية  
لفقرات قصيرة ، تبدأ غالبا بجمل اسمية قصيرة ، ومن خلال إحداث  
شعور بوجود ضرب من التوازن بين الشخصيات . وهي وسيلة يلود  
بها الكاتب حين يكون يصعد شخصية بحدود شعورية ، ستكون  
مشاركها أساسية في الأحداث .

وحيث تبدأ الرواية نجد أنفسنا مع سطرين طبايعين ، ومع راو  
يعرف كل الأشياء ، ويسوق لنا خبرا في لغة حادة واثرة ، مبررة من  
الاندماج ؛ فكانت راو شعبي حكياء ، يقص « خيرا » ، مضى  
وانقضى ، لكنه مايزال عنادا ، ومازالت نتائجه معتمدة في آخرين  
مرتبطين به ارتباطا حيا :

« مع الرجال رحل مصطفى إلى السودان ، مر عام  
والعام الثاني بطوى شهره الأخير ، وما من غير عن  
الغائب الغالي ( ٣٤٥ )

كان يمكن للراوي هنا أن يتنقل زمانيا ومكانيا إلى السودان ( وهي  
امكانية تتيحها آلية تطور أحداث الحكاية الشعبية والسيرة والموال  
القصص ) ، لكن هذا الراوي ، مثل كثيرين من شخصيات  
النص ، ينتقل إلى الأشياء ، ويفسرهما ، من خلال حيز محدد هو ساحة  
الأحداث في قرية ( الكرنك ) ، ولذلك فإنه يذلل بقائه إلى تقديم  
إحدى شخصياته المحورية ، شخصية « حزينة » . وإذا كان مصطفى  
قد غيب اسمه في العنوان ، فاستخدم النص لفظ الغائب تركيزا على  
صفة الغياب فيه ، فإنه هنا مع « حزينة » ، يقدمها منذ العنوان « عقل  
حزينة » قلب لم ، حيث يكرر اسمها وصفتها ، وحيث يظل  
لنظور خاضعا للراوي الحكاء ، الذي يحدد لنا في درية ومشاربات  
سريعة هوية المكان من خلال الإشارة إلى الحمام الذي يبدل ،  
ومصطبه الدار ، وشجرة الدوم المتقة بجذعها الضخم . وحيث يكاد



الذي لم يجازي الصبا إلى السودان منذ عشرين ، وهذا التركيز المتعمد ينفي استحضار اللحظة الزمنية . كيف أعد نفسه وحاجاته ، وكيف ودع أهله ، وماذا كان يرتدي ، وكيف تعامل أهله مع الأمر . إلخ . والكتاب إذن يركز على خبر دار ، دون الولع بمسرحه ، ويقوم برصده من خلال الفعل الضارح ، وإضفاء أدوات الربط ، ويتبنى بدلا من ذلك تقنية الحدث من ثرائه وواقعيته . لكن هل يعني هذا أن الكتاب يتدخل في قصته بما يفرض علينا الإجماع بالواقع ؟

فيما يرى هذا البحث فإن هذا السؤال لم يمهق في سائنا هذا ، لأنه يثير إشكالية مهمة ، هي إلى أي مدى يصبح الكتاب المتسنى إلى تكوين اجتماعي ، كالتكوين المصري ، مطالبا بالتزام مقولة نقدية ، نبعت من استقراء أدب نشأ في تكوين اجتماعي مغاير ؟

إن مسرحية الحدث تعني أننا لكي نخلق إلهاما بالواقع علينا أن ننفي ذات الكتاب من نصه ؛ ذلك لأن تدخل الكاتب ينطوي على تخلف للفارسي ، وينطوي - وهو الأخطر - على تحويل شخصيات القصة إلى دمي يجركها الكاتب كما يهوى ، فيسرق الحدث من تطوره الذاتي التابع من تفاعل الشخصيات ونفوسها . وهكذا قرأ هنري جيمس<sup>(١٠)</sup> الإنتاج الروائي الغربي ، وحاول أن يحول هذه النتيجة إلى قانون صارم . لكن علينا أن نتذكر أن تحويل شخصية بنائية مستقلة من تحليل لأعمال بعينها إلى قانون عام ملزم للكاتب هو مترع إيديولوجي غير علمي ؛ لأنه يصعب الزعم بأن ثمة قوانين في الفن ، محددة سلفا ، وسابقة على عملية الكتابة ، إلا تحول الفن إلى عرض حلق تقني يقرب الفن من الصنعة وينتجى به عن الإبداع . ولملك يسجل التاريخ الأدبي أن تحطيم القانون آية الفنان العظيم ومزجه ، فضلا عن أن الرواية من أكثر فنون الأدب انفتاحا على الفنون الأخرى . ومن الحق أن نشير إلى أن تدخل الكاتب على النحو الذي يرضيه جيمس يمكن أن يكون حيا في ثمت معين من النص ، ولكنه قد يكون عنصرا تكوينيا مهما وفرديا في ثمت آخر يغاير النمط الأول ، وبخاصة تلك الأنماط المتحدرة من ثقافات غير أوروبية ، واللاذلة بطرائق تعبيرية فولكلورية . ونحن نؤمن أن النص دالٌّ وسلوول (بالمعنى السويسري) ، أي وجوه لا يتفصل شكله من مضمونه ، يصبح بديلا أن لكل كتابة قانونها الخاص الذي تؤسسه علاقاتها . ولذلك يرى هذا البحث أن تدخل الكاتب أمحيًا ، ومن خلال آلية ما ، أمر ضروري :

« له التندير الأعلى ، أرسل الموت في صورة خنجر بيد مجوسى خسيس إلى ابن الخطيب عمر وهو أكبر المؤمنين ، ودمى التلقفة في بطن فيهمية ، فإذا هي حبل بعد عام ونصف من زواجها بالحداد .

مكرت حزينه ، لكن الله خير الماكرين . وهما هي حزينه تحني الثمرة المرة : لقد خرجت فيهمية من بيت الحداد طائلا بالثلاث ، ولم يشفع لها عند الحداد أنها حامل في شهرها الرابع »<sup>(١١)</sup> .

وهنا نجد أننا يلزاة تدخل بذكرنا بتدخل الراوي الشاعري ، وهو تدخل لا يستهدف توضيحا لأمر ماغضى ، فالأمر غير ملتبس أبته ، ولكنه تدخل لصالح الانتصار لفروقات دينية وأخلاقية ، يقوم المؤلف بثرائها في العمل كله ، وتكشفها شقوق نصه . لهذا السبب نجد لوفاد

المنظور أن يصبح خاضعا لحزينة ثلما ، يلجأ الكاتب إلى وضع قوسين يحصر بينهما أفكار « حزينه » عن البشارى . ولو أننا غيرنا بعض الضمائر القليلة ، لأصبحتنا مع حديث داخل عرض ، أعني أن هذا الحديث يحتوى صلب أفكار « حزينه » عن زوجها ، وهي أفكار وهواجس بمنهما العرف من إصلاها . ومعنى هذا أن الراوي يبدأ بتقديم الشخصيات من منظور يجاول أن يكون عابدا ، ثم ينتقل رويدا إلى الرصد من خلال منظور إحدى الشخصيات ، لكنه يعود ثانية إلى حياجه ، وإيجازه ، حين ينتقل إلى « تقديم » شخصية أخرى .

إنه بعد أن يقدم - مثلا - « حزينه » وهواجسها ينتقل إلى حديث يقطعة ليخبت . وهو هنا يتحصن بحياته ، لأنه يعلن منذ العنوان أننا مع حديث يقطعة لشخص معين عن وضع خاص به . ومثلها انكسر السرد الروائي بعمليات يقطعة ، ينكسر الأخير بوضع خالص كأنه صادر عن شاهد حيان :

« نجهه مشتملة هوت من السهله الزرقاه العاليه ، واحترقت قبل أن تبلغ الأرض . لو مست البشر أو الحسوسات أو الزرع وحتى الجن ، لتسحول إلى رماد »<sup>(١٢)</sup> .

وعلى هذا النحو تنتقل من السرد الذي يشجب فيه الوصف ، إلى وصف يشويه سرد ويختلط به ، وتنتقل من لهجة الراوي الحكاه ، القريبة من لهجة القاص الشاعري ، إلى لهجة أقرب إلى لهجة كاتب يحدد لنا حيزا زمانيا أو فضاء نصيا . هناك سرد يسوده الإيجاز ، وهنا سرد يبين عليه الوصف . لكننا بعد هذا الوصف تنتقل إلى منظور آخر هو منظور فيهمية ، حيث تبدى لنا علاقتها بأخيها الغائب ، وسيت نعرف أول خط من خيط من خيط شخصية تجتمع إلى الغواية ، لئلا نراها وهي على حافة الزنا بالمجاد .

نحن إذن مع رؤية مهمة ، لغتها مثقلة بجمالية داخلية ، يراوح فيها النص بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية الماضية ، ويتكوى على حرف ضمى يتواطأ معه الفارسي عليه ، كما أننا أيضا مع تكثيف في المنظورات ، أو على وجه الدقة مع تنوع في زاوية الرؤية ؛ فللمنظور بوليفوني غير أحادي . ذلك بأن هاجس النص ينصرف إلى احتواء تجربة من الرحابة والعنق والثراء ، بحيث تحتاج إلى رؤية متصلة للمنظورات . ومن هنا سنجد المراهقة بين السرد والوصف ، مع هيمنة لأول عمل الكاتب قادرا على تنمية الحدث ودمجه إلى التطور ، على نحو قاده إلى تقليص دور مسرحية الحدث من طريق الانكسار على صوت الراوي . ويرجع ذلك إلى أن للمسرحية تعني النزوع إلى أن تحكي القصة نفسها دون تدخل من الشاعري ، وفيها يبين الوصف ويشجب التلخيص ، وكان القاص عمل بلا ذات ، أو كان القاص يتحول إلى ذات تقدم الحدث ، وتنبيه دون أن تبرز نصيا . ونحن يبين السرد والتلخيص فإننا تصبح بمسند تأكيد استعادة الكاتب لطرائق تشكيلية من فنون بعينها ، كالحلوة والملاو القصصى والحكاية الشعبية ، حيث يقص القصص حدثا ماغسيا ، مركزا على الدال الذي يتواطأ معه الفارسي على أهميته .

ولو تذكرنا بداية ( الطوق والإسورة ) التي اقتبسنا أولى فقراتها منذ قليل ، لتذكرنا أيضا طريقة القاص فيها ؛ إذ إنها تتبنى تقنية عمدة تفترض أخرى ، بتبنيها من السابق . إنها تركز على سفر مصطفى

دوما - قال : ( أدفع الأجر لما تحفروا عمقا لليرث بطنان قناتكم ) . فعل أولاد العرب ما أراد الخبيث ، فأحال اليهودى كاره العرب التراب على الرجال وذفهم أسياء وقال :

« هذا هو العمق الذى أريد له ليرثى » (١٧) .

هنا نجد إدراكا عاما للأشياء ، ينتج من ثقافة مازال مغلفة على نفسها ، لم تحتقرها بعد أيديولوجيا الرأسمالية بطابعها الدولى ، الطامح إلى توحيد الثقافات المغايرة للثقافة العصرية المتمحورة حول أوروبا . وقد جلبا النص إلى تقنيات عدة ليقدم صياغته العامة على النحو السالف ؛ فتمهية للجملة الاسمية على الجملة الفعلية ؛ وثمة استخدام للواو التى لاتعطف فعلا على فعل أو اسما على اسم ، ولكن تعطف جملة على أخرى ؛ وثمة لجوء إلى المعطيات الحسية الفولكلورية ؛ وثمة الاتكاء على الألوان والرموز والصور والاستعارية التى تفجر في الذاكرة دلالات مرتبطة بالتأمر والاحتياط عبر الحمر والجنىس والحداق .

وعلى مستوى آخر نجد مقابلة بين صاحب الثقافة ( العرب ) وغير ( اليهودى ) ؛ وهى مقابلة تنطوى على ارتباط مجموعة من القيم بكلا الطرفين . وطبيعى أن تكون قيم الطرف الأول قيميا متينة من قبل هذه الثقافة ، كالتشامة ونقاء السرية والقوة البدنية وحسن الطوية ، وأن تكون القيم التى ترفضها هذه الثقافة من تعصب الآخر ، الذى هو شرير ومماكر ومحب للمال ومتاجر بعرض ابته . وثمة لجوء إلى صور متحدرة من موروث الجماعة ؛ وهو موروث يربط المرأة بالانتماء أو الحية ، ويربط بين اليهودية وبجموعة من السمات الخلقية والخلقية ، فهى امرأة جميلة ، شعرها أصفر وخدودها كالوردة مخمرة ، ومرسلة شعر الإبطين والعانة ، وهى مأكرة متواطئة مع أبيها وابن ملتها ؛ فهى مخدج ومفكر وتفوى ، من أجل تحقيق هدفها وهدف ملتها .

وتسخدم استراتيجيات النص التى تولد بجماليات التشكيل الفولكلورى باللجوء إلى تقليص دور الحوار ، سواء يلحاحه في السرد والوصف ، أو تقليص المواقف التى تتواجه فيها شخصيات الرواية . فحين تذهب حزينة لتعرف أبناء مصطفى من زميله العائد من السفر ، تعود لتلقى بكل المعلومات التى سمعتها . وحين يزور عبد الحكم أسرة « حزينة » ، وهو موقوف يقرى بتقديم حرار مطول ، نجد النص كأنه يقسم نفسه على إلغاء الحوار ؛ ومن ثم نجد صياغة النص للموقف على النحو التالى :

« ستان ذهبتان معنا لما ضحك عبد الحكم ابن فقيلة » - وقال :

« مصطفى بخير حال .. ومشتاق للام والأخت .. ويتبنى رؤية الصغرة نبوية . نعمل مع الجيش الإنجليزى .. تحت أمر الرئيس أحمد الزبناص .. أحد الزبناص بلديات من البر الغربى .. طالبى بأن أزور أهل بيته .. سأزورهم اليوم .. حلقى أمانة وطالبى بتوصيلها لأهل بيته . قد تعود للبلاد فى القريب . مصطفى طلق زوجته الشامية . لم يرزق

بمعطيات التاريخ والذاكرة الثقافية ، وإتكاء على معجم لغة الخطاب الدينى ، على حين يؤكد منظور الراوى حضور الأيديولوجيا . ومن ثم فإن هذا المنظور يمتص القصص نظامه ويؤسس منطلقه .

وإذا توققنا قليلا لدى المتنطق السابق ، فسندمج حاويا لنتأقضى بين « حزينة » مخكر فرارا من قدر يصوط ابتتها ، بعد زواجها من رجل عاجزو والمجز الجنس لدمية آفة بيولوجية ، لادخل له فيها ، ولا يستطيع ردها . وسين أراوت « حزينة » أن تجاوز ابتتها مصريرا للمتتظر قادتها إلى مصر آخر . وهكذا إذا فر المرء من قدر وقع في قدر . إنها أيديولوجيا المكتوب إذن ، تتخلل النص وتثبت بين سطوره ؛ وهى أيديولوجيا حماية حياة هؤلاء ، وتقوم بتبرير معضلات قهر تاريخي . لذلك فإن الكاتب يتدخل من أن إلى آخر ليؤسس الواقع على مستوى النص من خلال هذه الأيديولوجيا ؛ ومن ثم لا تكن الأدوات البنائية محايدة ، أو منفصلة عن هذه الأيديولوجيا . ولأن الكاتب متدخدا في حياة قومه ، فإق في بناء قنات يعطن هذه الحياة ، فإن النص مقل بإدراك حامى للأشياء ، يبدى - تشكليا - في صياغات عامة من أشكال تعبير عامة الريف في جنوب مصر ، عن حياتهم وإشكالياتنا : في القسم العاشر ومحت عنوان « أرابيف وأسمارو - وقائع أيضا » نجد ما يلى :

( ١ ) « اليهودى الماكر بأنفه المعروف ، عرض ثلاثة دنان من الحمر للبيع بأقل من ربع الثمن . ابن العرب الذى قال لنفسه وهو مجاورها . . هذه الصغرة ما أرخصها . بنت اليهودى الجميلة المختنة يبيها كاسى علة بالخر ذاتها بلسانها ، وروشت ، ظلت تنصها على مهل - قالت « خرتنا جميلة » ( شعر البنت أصفر كالذهب الذى ، وعلى كل خد وروحة حراء » . الحمر سالت من الشفاء ، وجرت في المشق الذى يفصل بين الشدين ، وتجمعت عند الصرة .

— ابن العرب قال : « تلك كاسى » . — بنت سالت قالت : « تلك كاسك » .

الأنف يشم والعين ترى ، وجملة الحية طرى ، وشعر الإبطين والعانة طويل ومرسل . للحرق رائحة ، وللطر رائحة . القلب يعوى والحية تلدغ ، والبيارة جميلة جدا شجر البرتقال . صفوف تقابلها صفوف ، والبنت جميلة ( على كل خد فتاحة حراء ، وشعرها أشد صفرة من برتقالة نافضة ) والأيام تمر ، والأيام لا بد أن تمر ، وكومات المنب طوها دهر وعرضها دهر » .

( ب ) « اليهودى مالك البيارة الجندى يريد حفر بر تحلب المساء للشجر ، أولاد الحمر يسوا دهم القاذرة حفروا البئر ، وتدق الله . اليهودى الماكر أبدا ، المحب للمال

يتجه نص ( الطوق والإسورة ) يقربنا كذلك من هذه الطرائق ، ففيه نرى للمسرحة وتبين القمص الشعبي . ويتبدى ذلك في استعادة النص من التجوى في تحويلها إلى أداة يمين عليها الإبلاغ ، فحين تلعب فهيمه مع « حزية » إلى المبدع الفرعوني ، ينقل إلينا الكاتب حديث الأنا مع الأنا ، وهو حديث عن المبدع وما فيه من تماثيل ، فنصرف كيف ينظر للمفسون في ثقافة علمية مغلفة في تاريخ أسلافهم .

« أمام بوابة المبدع القديم وقفت حزية تكلم العراب أب فكري على انفراد . وضعت فهيمه تنقل عينيه بين الكباش :

« تلك الكباش كانت بشرًا في الزمن القديم ، وضعية الله هي التي حولت بشر الزمن القديم إلى حجر ، طاب لهم على قفروهم ، نعم . . كيف يتزوج الأخ من اخته ؟ أو الابن من أمه ؟ وما هم البشر الصماء يرفقون في صفين متقابلين لم رؤس كباش وأجساد أسود .

تقدم العراب أب فكري من فهيمه وقال :

« اتبعني » .

متدخل فهيمه على الرجل الذي كان يتناحر برجله ، فحول الله إلى حجر أسود بارد ، وجعله مكشوف المورة إلى الأبدن :

« تركوه من النسوة وضوا للحرب ، ودلست الحرب بينهم وبين حلوهم سنين طويلة ، وكان هو يرسرل لهم الأبناء وفود الحرب ، ولما تحقق لهم النصر نصوبوه ألبًا من دون الواحد الأحد » (٢١) .

وهو الأمر نفسه الذي نجده في تقنية أخرى يمين على هذا النص ، وأعني بها الخطابات ، أي أن الخطابات تدعم حاجس النص اللائذ بالإبلاغ ، والثاني للمسرحة وخلق الوهم المشهدي . ويرجع ذلك إلى أن هذه الخطابات ليست مرضيا لبث الشرى أو حمله ، وهي ليست مذكرات تسجل هواجس يمشي إعلانها ، وإنما هي وسيلة للاتصال والإبلاغ ونقل الأخبار ، ومن ثم فموضوعها الأساسي يتمثل في تخليص المواقف واختزالها . إن انتقال مصطلحي من السردان إلى التمام على سبيل المثال ، أو ارتباطه بأسرة شامية ، أو طلاقه لزوجته . . كلها مواقف تختزل في بضع كلمات ، ومن ثم تتأزر هذه الوسيلة مع الوسائل الأخرى على دعم طرائق القمص الشعبي .

ولأنه استعادة النص من طرائق التشكيل الفولكلوري عند تكيفه لصيغة القمص الشعبي ، سواء أكان في الموالم القصص أم في الحكايات ، وإنما جلوزتها إلى ملء النص بقى نصصية متحدرة من موروث الجماعة . ومن وجهة نظر هذا التحليل فإن الكاتب قد استعمل أشكالًا من التناص ، لم تلك تتخفى إحداث المقارنة التي ينظرو عليها قول أليديولوجي ، وإنما هي جزء مهم من ثقافة الواقع وأيديولوجيته ، كالرأى :

كُتِبَ الكَتَبُ بِالسَّيْنِ شُفَّتْهُ  
كُسِرَتِ القَلَمُ وَالْحَبْرُ نُسِفَتْهُ

منها بخلف ، مصطلحي حلفي مالا وطائفي بتسليمه لكم .

وأعرج عبد الحكم حافظة نقوده . كانت من الجلد . . . صفراء اللون . . متضعة . مطبوع عليها بلون أخضر وجه أي الحول ، ومن وزمة عكمة بخيط من اللطاف استل جنبها ، عد عبد الحكم يده بياضه خبزينة ، وصلت حزينة يدها وهي تبسم (١٨) .

فالإبلاغ هنا يتبدى في أجلى صوره عبر السرد والتفخيص والثناء المعلومات ، دون أن يدور حولها حوار ، أو يكون ثمة تعليق من هؤلاء الذين تلقى المعلومات إليهم ؛ إذ يحول حرص الكاتب على صرامة البناء دون الاندفاع أو الترشد أو الوقوع في أحيرة الإسهاب في الحوار ، وإنما يركز النص - استهدافًا للمسرحة - على الحوارات الدالة ، التي لا تتضاد مع طبيعة نصه وآليات نموه ، فيحطم ما يسمى « وهم الحدث المشهدي » كما يصر إيجيولوم (١٩) . وانعدام الحوار على هذا النحو يقود إلى استخلاص دلالة معينة ، ففي نص يدور حول مأساة من هذا النوع يشحب الحوار ؛ لأن الشخصيات لا تتواجه ولا توضع في سياقات من الجدل والتفاعل ؛ فليس أمام هذه الشخصيات إمكانية للاختيار بين سمات ، بل ثمة درب واحد تدفع إلى السير فيه . إنها - وفي أكثر المواقف تحفيزًا للحوار - تتخلل من وضع ما يصيبها موضع التفاضل ، ومن ثم يظل وهما متكلسا ، عاجزا عن التفاعل مع معضلات حياتها . لهذا السبب تلوذ كل شخصية بدائلها المصمت ، متوقفة داخل شرفة هومها ، وكأن الحصار الذي تضربه شروط العيش في مثل تلك الوضعية ، ينتقل إلى الفرد ، فيصمت ، ويشل لسانه عن الكلام مع الآخر ، ونجد كثرة غالبية حوار من طبيعة أخرى هو حوار الأنا مع نفسها .

نحن إذن مع متولج أو نجوى تتوجه بها الشخصية في حديث يقطعة مع العقل والقلب ؛ وهو حديث شخصي ، بقوله شخص لنفسه لأنه يمشي أن يعلنه ويظهر به ، ربما بسبب وطأة المواقف الاجتماعية والأخلاقية ، وربما بسبب يقين لحمة وسداه اليأس المر بأن كل شيء يسير كما قدّر له . إنه « متولج » بفارم ما نجده في بعض الروايات الخيرية التي تتوسل بما يسمى تيار الوحي ؛ فلفنا في ( الطوق والإسورة ) مع احتياج بمسئدات التقنية التي تخلف علاقات لغوية ملتبسة ، تقطع انسياب الكلام وتساكه ، وتتغيا الكشف عن وعي مضطرب ، أو عن جهد مفرق في اقتناص انتمكاس الخارج اللفظ للتمسك على ذهن يحاول أن يفهم ما يحدث . في اختصار ، لسا مع دراما الوحي ، وإنما نحن مع كلام يتجزء السياق ، وينفيه ، بسبب أنه يصر عن رغبات عمرة ( فهيمه إذ تشتهي مصطلحي ) ، أو يكشف عن حقائق مروعة ( الحذاء إذ يرى حورية التي تسب إليه ، وليست من صلبه ) ، أو يصوغ فعل الدهر في المرء ( يخني البشاري إذ يشر بدنو أجله ) . إننا مع متاجة لا يحق لصاحبها إعلانها ؛ وهي إذن حوار مفيد ، وينفي أن يظل كذلك .

إذا كان تحطيم الوهم المشهدي عبر تقليص الحوار يقربنا من طرائق الفولكلور في القصة فإن حوار الأنا مع نفسها على النحو الذي

ما ، على الرغم من أنها تدخل بوصفها عنصرا أساسيا في بنية اللحن .

وفي النص ضرب آخر أصحق من التناص - إن عد ما سبق تناصا بالمعنى المحدد - يتمثل في إثراء النص عن طريق صياغة جديدة لأثر فولكلوري . فليست قصة مصطفى ورجاله الأرميين الذين يقومون بالسلو على مسكر الإنجليز في القنات ، ثم يجثون ما عبره ما مخازن سرية - ليست سوى صياغة جديدة لحكاية « على بابا والأربعين حرامي » . كل ما في الأمر أن الرواية تفت البطل الخير وجاريته واستعانت بجزء من الحكاية مع قلب دلالتها ، فتحول الموضوع إلى صعاكك في سياق ضياح بحميا المقاومة الوطنية وهم :

« رجال مختارون غلاظ شداد لا يهصون مصطفى ، ويفعلون ما يؤمرون به . هم مكر الثعالب وخفة القطط ومجاعة ابن الوليد وحيلة وابن معاوية ومهارة الحواة في الفش ولهب الكوشية<sup>(٦)</sup> »

هكذا تصبح مع وعي بالقاسم المشترك بين النص واستهلكه . ومن ثم يمكن للنص أن يتخطى المستهلكين ، لأنه يفجر في ذاكرتهم ما ضمير فيها ، أو زيف من موروث الجماعة . وهو أمر يتحقق بصورة أكثر جبرية وحمقا ، على مستوى النص كله ، بوصفه صياغة جديدة لمساو ( شفيقة ومثولي ) ، حيث تتوزع شفيقة في فهمية ونسوية ، وتوزع مثولي في مصطفى والسمدى ، ويصبح خطأ شفيقة المقدراء وهوارتكاب الإثم ، حيث الدلالة على الليل ، مقابل خطأ فهمية الدال على وطأة الفهر والحرافة وإيديولوجيا الذكورة ، ومقابل خطأ نيوية الدال على مصير الحب الذي يقود إلى الموت في ظل علاقات متلفة تنهض على التراب الطبقى ، ويكون خطأ مثولي الذي رحل بعيدا مقابل خطأ مصطفى الخائب ، ويكون انتقام مثولي مساويا لانتقام السمدى المروع .

وهكذا تتحول حادثة ( شفيقة ومثولي ) التي رفعها الشعب إلى مستوى التعبير عن قيم إيديولوجيا القدر والشرف الذي يراقى على جوانبه الدم ، إلى صياغة روائية ، لها دلالات مغايرة للمسؤال القصصي ، على الرغم من تمييزها عن الأيديولوجيا نفسها ، إذ قام الكاتب بوضع الأحداث في سياق يبرز دلالة جديدة لها ، تنصرف إلى تأكيد فعل الزمن بوصفه عنصرا موضوعيا في ظل شروط تاريخية معينة .

## كتب الكتاب باليتسفى وأبسته

### كسرت القلم والحبر كبيتته

والبيتان يتلان المعصر اللغوى الوحيد الذى لم يجرحه النص من عاميته ، على المستوى النحوى واللغوى والتيرى فلم يغم - كشأنه في أماكن أخرى - بتضييعه . ذلك بأن الكاتب « يترجم » كثيرا من لغات القصة ، من عامية وريف الجنوب ، إلى اللغة القصصية ، لكن ذلك لا ينفقها وقعها وتأثيرها ، ولا يفريها عن حقلها الدلالي ، على نحو ما نرى في هذه الراى :

« يا أيها النهار الطالع كم أنت طويل ، وأنت أيها الليل القادم كم أنت تقيل ، لاطاقة لنا بك أيها النهار الذى يعقب الليل : يا من حسمت الأمر » .  
« شممت عطر الجسد ، وما شممت فته » .  
« الخشبة طارت طيرانا » .

« ونحن ما حملنا الخشبة ، هى التى سبحت في الجوكشامة » .

« آه يا أيها الحفرة السوداء ، وأنت أيها التراب المنهال ، نحن منك وإليك ، وها هنا الجسد ، أما الروح فقد صامت لحالقتها . ونحن نعرف قدر الرجال ، ليلة عات من كل عام سنحييها بالذهب وبالطبل وبالزمار ، وبالحبل سنستأين ، وبالمصى سنلعب ، وسنقيم الأذكار ، ونظمم الطعام على حبه مسكينا يتينا وأسيرا<sup>(٧)</sup> » .

ومن الواضح أن هذه العلاقات اللغوية تبدو متنوعة ، لانتصير من قائل واحد . ويظهر ذلك في تنوع ضمائرنا بين المفرد ( المتاء في « شممت » ) والجماعة ( نأ في « لنا » ) ، ومن ثم تبدو كأنها اختارات تم تفصيلها وتكثيفها من علاقات لغوية عامية أطول . وسواء أكانت من أصل واقعى أو انتصيحها الكاتب بهذا فإن جهد أسلوبها واضح جلى . ولسوف نجد أن النص حافل بين قصصية تدخل في مكوناته ، ونغمه هوية فولكلورية ، كما نرى فيما تقصه فهمية لنفسها وهى في طريق عودتها من المقابر في صحبة أمها . بيد أن مثل تلك الحكايات لا يبعد أن يكون وسيلة يتوسلها النص بوصفها مجازة وقتية لموقف

### الهوامش :

٦ - « أقرأ (حكاية على لسان كاتب) » و (حكاية عنانها من يطلق الجرس) ، و (تصاير من الله والثراب والشمس) ، في المصدر السابق .

٧ - نرفج رواية الأجيال الشاغخ في الآبيب العربى ( ثلاثة نجيب محفوظ ) ، راجع عنها سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارئة ثلاثية نجيب محفوظ . الحية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٩ .

١ - نتمجد على طية ( الكتابات الكاملة لىس الطاهر عبد الله ) - دار المسجل العربى - القاهرة .

٢ ، ٣ ، ٤ - أقرأ على التوالى قصص ( حكاية الصبيلى الذى هذه القصة ) ، و ( أغنية الماشق إلى ) ، و ( الحقائق القديمة صالحة لإثارة المذمة ) ، في المصدر السابق .

- ٨ - راجع - مثلاً - حديثه الخت بعضه في عبارة طبعة الكتكبات الكلمة . واقرأ قصصه ذات الأطروحة مثل ( حكايات على لسان كلب ) ، و ( حكاية عزابها من يعلق الجرس ) . مصدر سابق .
- ٩ - راجع حديث نبوة بعد أن منع مصطفى عنها لله والطعام لتبرج باسم للشترل عن انضمامها ، ص ٤٠٨ .
- ١٠ - الكتكبات الكلمة . مصدر سابق ص ٣٥٥ .
- ١١ - صبرى حافظ : قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة . أصول . العدد الثاني المجلد الثاني . القاهرة .
- ١٢ - الكتكبات الكلمة . سابق ص ٣٦٥ .
- ١٣ - قصص يحيى الطاهر . سابق .
- ١٤ - الكتكبات الكلمة ص ٣٤٦ .
- ١٥ - راجع أنجل بطرس سمعان : وجهة النظر في الرواية المصرية . أصول . سابق .
- ١٦ - الكتكبات . سابق ص ٣٦٦ .
- ١٧ - نفسه ص ٣٨٧ - ٣٨٨ .
- ١٨ - الكتكبات . سابق ص ٣٧٢ - ٣٧٣ .
- ١٩ - راجع إيتنباوم ( حول نظرية النثر ) في ( نظرية المنهج الشكل : نصوص الشكلانية الروس ) ت . إبراهيم الخطوب ، ط ١ ، بيروت ص ١١٠ .
- ٢٠ - الكتكبات ، ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .
- ٢١ - نفسه ، ص ٣٩٦ .
- ٢٢ - نفسه ، ص ٣٨٩ .

# التركيب العاملي في قصة « الزيف » ( تحليل سيميائي لنص سردي )

عبد المجيد نوسسى

١ - مقدمة : تهدف هذه الدراسة إلى تحليل نص سردي ، وذلك لمحاولة الاقتراب من المسار العام الذي يتخذه الملقى . إن « أثر الملقى » الذي يمكن المتلقي أن يكون عناصره ، ينتج عن مسار توليدي تشغل داخله كل العناصر المكونة للنص ( الخطاب ، الشخصيات ، الفضاء ... ) ولكتنا لن نقوم بتحليل كل مكونات النص ، بمعنى أن التحليل لن يعتمد مجموعة من المستويات لتحليل كل المكونات .

سنتمخض بالخصوص بتحليل المستوى العمودي ، مركزين على التركيب العاملي<sup>(١)</sup> الذي سندرس فيه عناصر البنية العملية والأعمال التي تنجزها ، حيث نتج عنها مجموعة من التحولات والحالات التي تكون ، في تواليها ، منظومة قادرة على كشف العلاقات بين عناصر البنية العاملية ؛ فالعلاقات بين العامل - الذات والمساعد والموقع تبين شكل أو البرنامج السردى الذي يسعى العامل - الذات - إلى تحقيقه ، وموقف العوامل التي تعمل على إعطاق هذا البرنامج أو نجاحه ، وتؤكد هذه العلاقات من إبراز الوظيفة الدلالية للبنية العاملية على مستوى النص .

أما النص الذي سنقوم بتحليله فهو بعنوان « الزيف » . ويمكن أن نقدم ملاحظتين أوليتين حول هذا النص :

العاملة ( مترجم بوزارة الزراعة ) ، وتقوم المقاطع الواسطية الأخرى بإبراز التحولات : ( يتحول صفة شاعر ) التي تمس هوية هذه الشخصية ، ثم يشكل المقطع النهائي خاتمة يكشف من خلالها السارد عن كينونة هذه الشخصية ، فتظهر المفارقة بين « كينونة » هذه الشخصية و « ظاهرها » . وتعد خاصية الكينونة والظاهر من أهم خصائص الكتابة التي سنحاول تحليلها في هذا النص ، وذلك في علاقتها بالعوامل .

٢ - تمد قصة « الزيف » من أقدم النصوص التي نشرها نجيب محفوظ<sup>(٢)</sup> قبل كتابة الرواية التي ستطلب عنه بعد سنة ١٩٣٨ . لذلك فإن تحليل بعض عناصر الكتابة في هذا النص يمكن من تفسير بعض خصائص صناعة الكتابة في بدايتها عند نجيب محفوظ .

## ٢ - تقطيع النص

سنقوم بخطوة إجرائية أولى تهدف إلى تحديد المقاطع التي يتنقل فيها وقها النص . وتعد عملية التقطيع ، على المستوى النهجي ،

١ - نسلم منذ البداية بأن النص الذي نتعامل معه قصة قصيرة ، وذلك بناء على عناصر موازية للنص ؛ فهو يكون ، إلى جانب نصوص أخرى ، مجموعة قصصية . وهذه المسألة ترتبط بقصدية الكاتب الذي يشترك معه المتلقي في تعاقد يتم الاتفاق بموجبه على الجنس الذي يتبنى إليه النص . نقدم هذه الملاحظة لكون أغلب نصوص هسي الجنون ، ومن بينها « الزيف » ، تتميز بنوع من الاختزال والتكثيف ؛ ذلك بأن النصوص تشمل مجموعة من المكونات ( شخصيات ، عوامل ، فضاء زمان ، مكان ) القادرة على تكوين فضاء روائي يتميز بمجموعة من العلاقات بين هذه العناصر . ثم إن هذه النصوص طويلة حجباً ، وإن كنا نتفق على أن الحجم لا يشكل معياراً للتمييز بين نص روائي وقصصى .

وإذا كانت عملية تجزئ النص تتم من خلال تحديد الخصائص الخطابية ، فإن نص « الزيف » يتوزع على سمات القصة القصيرة ، حيث تتم الكتابة وفق الخطاطة الكلاسيكية المميزة للنص : فالقطيع الأول للنص يقدم شخصية أولى ( على أفندي جبر ) ويحدد سماتها

السردية المكثفة لهذا المقطع تتمحور حول نوعية العلاقة التي توجد بين شخصيتين من شخصيات النص : أرملة على باشا عاصم ، ثم أرملة الدكتور إبراهيم باشا ورشي . فلك بأن العلاقة بين الشخصيتين علاقة تضاد ، وتتمثل في عاقلة كل واحدة التأتان أكثر من الأخرى ( وتود أرملة نورهان نور الأخرى تنفضها ص ١٦ ) . إن تجانس هذا المقطع يأتي من كون أحوال السردية مركزة حول عنصر دلالي ، علاقة التضاد بين الشخصيتين .

— المقطع الثالث : ويبدأ من : « أما على أفندي جبر فقد رجع إلى مقدمه وهو يبقى على الحاضرين نظرة فاحصة خشية أن يكون الشاعر الأصل بين النظارة ( ص ١٧ ) ، وينتهي عند : وضاق صدره بنور الدين وشعره ونثره قومي بالكذب جميعا ... ( ص ١٩ ) .

ويتحدد تجانس هذا المقطع بناء على معيار دلالي : يرتكز المقطع على إيراد لعبة « الكينونة والظاهر » : فالأقوال السردية ، في هذا المقطع ، متمحورة حول عنصر « الظاهر » ؛ إذ يبين تحول شخصية على أفندي جبر من حالة الكينونة ( موظف بوزارة الزراعة ) إلى حالة الظاهر ( الشاعر محمد نوري الدين ) .

— المقطع الرابع : ويبدأ بالقول السردى : « وفي الموعد المسمى ذهب إلى قصر السينة الجبلية بشارع خارويه ، وكان بادى الوجاهة والأثافة » ( ص ١٩ ) ، وينتهي عند : « وما ذاعها بين إلى تياترو رمسيس إلا لهذا الغرض نفسه » ( ص ٢٣ ) .

ويستمد هذا المقطع تجانسه من معيار مكاني ، فوظيفة الأقوال السردية التي يتكون منها المقطع هي وصف الفضاء المكاني ( الفصص ) الذي يتم فيه اللقاء بين شخصيتين : على أفندي جبر ، وأرملة على باشا عاصم .

— المقطع الخامس : وينتهي بالقول السردى : « وقد تضايق على أفندي من حضور الزائرات ، وتضايق أكثر من دعوته إلى التياترو » ( ص ٢٣ ) ، وينتهي عند : « وكانت ليلة » . ( ص ٢٤ ) .

ويتحدد هذا المقطع القصصى في النص من خلال معيارين : مكاني ودلالي . بالنسبة للعنصر المكاني يبين أن الأقوال السردية تشير إلى مكانين : القصر والتياترو . ويعبئ هذه الوحدة المكانية معيار دلالي ؛ إذ ترتبط شخصية على أفندي جبر بشخصية على باشا عاصم داخل فضاء القصر في إطار علاقة العمل — الذات ( على أفندي جبر ) بال موضوع الذى يسعى للحصول عليه .

— المقطع السادس : يبدأ بالقول السردى : « وبعد يومين ذهب على أفندي جبر إلى زيارة المعرض الرابع عشر للفنون الجميلة » ( ص ٢٤ ) . وينتهي عند : « وقد غادر على أفندي المعرض مضطربا » ( ص ٢٦ ) . وفى الفقرة التي ينتهي بها النص .

ويتميز هذا المقطع باعتداله على معيارين يضمنان تجانسه : معيار مكاني ، ويتمثل في تركيز الأقوال السردية حول بنية مكانية واحدة ( المعرض ) ، ومعيار دلالي يتمثل في اكتشاف « حقيقة » شخصية على أفندي جبر ، حيث تظهر الرضعية والكاذبة ، التي كان فيها ، ويظهر أنه يحمل صفة « الموظف » وليس صفة « الشاعر محمد نوري الدين » التي انتحلها بها هي مظهر « خادع » للوصول إلى الموضوع . هذا

أساسية ، لأنها تمكنا من السيطرة عليه خلال عملية التحليل ؛ إذ نستطيع تحديد مكونات النص القصصى من خلال المقاطع المختلفة ، ولا تقوم بتعميمات أو نفترض وجود بعض المكونات بشكل مسبق ثم نختار بعض الاستشهادات لنستدل على صحة هذه الافتراضات . غير أن تقطيع النص ليس عملية بسيطة<sup>(١)</sup> ، بل يجب أن يعتمد معيارا يكون ملائما . نستطلق من التحديد النظري الذى اقترحه جرياس لفهوم المقطع ، حيث رأى أن « كل مقطع قادر على أن يكون مغفرد حكاية مستقلة ، وأن تكون له غايته الخاصة به ، لكن يمكن أن يدرج ضمن حكاية أعم ، وأن يؤدي وظيفة خاصة به »<sup>(٢)</sup> .

ويعطى هذا التعريف للمقطع إمكانية الاستقلالية والاندماج ؛ فيمكن أن يكون وحدة مستقلة بذاتها ؛ ويمكن أن يندمج ضمن نص سردي ليشكل وحدة تؤدي إلى تكامل النص .

وبناء على هذا التحديد ، ستقوم بتقطيع النص وفق معيارين : دلالي ومكاني . ويتحقق المعيار الدلالي حين تكون الأقوال السردية التي تكون كل مقطع مركزة حول « تيمة » معينة . أما المعيار للمكاني فيتحقق حين يحيل الأقوال السردية التي تكون هذا المقطع على فضاء مكاني واحد ، فوحدة المكان تمنح للمقطع صفة التجانس والاستنساخ .

— المقطع الأول : يبدأ بالقول السردى : كان التياترو مكتظا بالنظارة ( ص ١٢ ) ، وينتهي عند : يوم الأربعاء الساعة السابعة مساء ... شارع خارويه رقم ١٠ بالزمالك ( ص ١٦ ) .

ويتميز هذا المقطع بكون كل الأقوال السردية المكثفة له تتمحور حول فضاء مكاني واحد هو « التياترو » ، الذى يكون الإطار الذى يتنحى به النص . غير أن المقطع يقدم بعض التضادات الأخرى الجزئية ( البنوار ، الصالة ) التي تعد تابعة للفضاء الأساسى الذى هو التياترو . ولما كانت كل الأقوال السردية تحيل على هذا الفضاء ، ففى وسعنا أن نرى أن المقطع يتميز بوحدة مكانية تحقق التجانس ؛ فهي تجعل منه مقطعا له استقلاليته ، مع إمكانية اندماجه داخل النص السردى العام .

ويمكن أن ندورج ، إلى جانب عنصر الوحدة المكانية ، معيارا آخر يبنى على مقولة اثنيية متميزة بالتقابل : الكينونة والظاهر . ويقدم السارد ، منذ المقطع الأول ، بعض العناصر المرتبطة بدلالة النص ، حيث يقوم بوصف الشخصيات التي تنجز الأعمال في النص السردى وفق لعبة : « الكينونة والظاهر » ؛ فشخصية على أفندي جبر تقدم في بداية النص من خلال صفاتها المحلقة لها ، التي تلصق بها « مترجم بوزارة الزراعة » . هذه الصفات هي التي تحدد كينونة هذه الشخصية . غير أن النص يقدم هذه الشخصية في المقطع نفسه صفات أخرى مغايرة ( على أفندي جبر شاعر ) . إن تقديم هذه الشخصية داخل النص من خلال وضعيتين مختلفتين يشير إلى وجود لعبة أساسها التقابل : « الكينونة والظاهر » .

— أما المقطع الثانى فيبدأ عند : « وتنهت المرأة ارتياحا ، وظنت أنها نالت أمنية من أمر أمانتها » ( ص ١٦ ) ، إلى : « فهل كنا مغالين إذا قلنا إنها نالت أمنية من أمر أمانتها ؟ » ( ص ١٧ ) .

ويتبنى تحديد هذا المقطع على معيار دلالي . ذلك بأن الأقوال

الاكتشاف في المقطع النهائي هو الذي يبين لعبة التقابل : الكينونة والظاهر ، التي ينبثق عليها النص .

— التركيب بين المقطعين : الأول والنهائي .

ينبغي المحكي ، من خلال المقطعين . الأول والنهائي ، على ثنائية : الكينونة والظاهر . ويتميز المقطع الأول بعلاقة « خادعة » بين شخصيتين : على أفندي جبر ، وأرملة على باشا عاصم ، وذلك داخل فضاء التياترو ، حيث يتجلى على أفندي جبر صفة « الشاعر » ، وتظهر أرملة على باشا عاصم « بوصفها صديقة للشاعر » . إن علاقة الاتصال « Conjonction » بين الشخصيتين ممكنة انطلاقاً من لعبة الظاهر فقط ، وقابلة للاتحلال عند ظهور عنصر جديد ؛ وهذا ما سيتم في المقطع النهائي ، حيث ستُكتشف شخصية على أفندي جبر ، ويعدو لوضعيته الأولية التي تحملها كينونته ( موقف بوزارة الزراعة ) . وتتجلى لعبة « الكينونة والظاهر » في النص من خلال مجموعة تحولات وحالات هي التي سيرزها التحليل .

٣ — من الشخصيات إلى العوامل :

يهدف تحليل التركيب العامل إلى توضيح الوضعية التركيبية لكل واحد من العوامل التي تتوزع عبر النص ؛ لأن تحليل هذه الوضعية قادر على تحديد العلاقات التي تنظم العوامل ، والتي يمكن أن تكون علاقة رغبة ، كالتى تربط بين العامل — الذات ، والموضوع الذي يهدف إلى تحقيقه ، أو علاقة معاكسة ، كالتى تربطه بالمرق ، وهو الذى يحاول أن يحول دونه والموضوع . وهذه العلاقات للوظرة للخطا السردية العامة هي التي تفرز مجموعة « آثار المعنى » التي تشكل دلالة النص السردى .

نشير منذ البداية إلى أن التحليل سيتدرج عبر مستويات ثلاثة :

الشخصيات ، والممثلون (Acteurs) ، والعوامل (Actants) .  
وستقوم بتحديد سمات الشخصيات ، أى جملة المؤثرات الوصفية التي تتخلها داخل الخطاب . ولتجزئ هذه السمات التي لها « أثر معنى » إلى مجموعة من التيمات (Thèmes) . وتشير — كذلك — إلى مجموعة من الأدوار التيماتية التي تؤدّيها الشخصيات ؛ وهي أدوار اجتماعية — ثقافية ؛ أى أنها جملة من الممارسات التي تنجزها داخل السياق السوسيو — ثقافي ؛ وبذلك تصبح الشخصيات مجموعة ممثلين ينجزون أدواراً تيماتية . ووظيفة الممثل مزدوجة (١) ؛ فكلما أنه قادر على إتجاز دور تيماتيكى ( ثقافى ، اجتماعى ) ، يستطيع أيضاً أن يؤدّى دوراً عاملياً أو دوراً داخل التركيب السردى العام ، كدور العامل — الذات أو الملق أو المساعد . إن الفعالية الإجرائية لهذا التحليل الذى يتدرج في المستويات تكمن في أنه يأخذ في الحسبان كل مظهرات العناصر الفاعلة في النص ؛ أى الشخصيات بمفهومها التقليدي ( تحديد ثقافى ) ، ثم يبين كيف تتحول من خلال ممارستها السوسيو — ثقافية إلى عوامل تؤدّى أدواراً تركيبية . ثم إن هذا التحليل لا يعتمد فقط الجانب الوظيفي ( وظائف العوامل ) ، لكنه يدرج عناصر أخرى ترتبط بسلوكيات الشخصيات الثقافية وممارستها . وبناء على هذا فإن تحليل هذه العناصر سيستوثر وفق الترسية الآتية :

شخصية — ( سمات الشخصية ) — (Thème) — دور تيماتيكى (rôle thématique) — ممثل (٢) (Acteur) — عامل (Actant) .

وسيمتو التحليل وفق مجموعة من الخطوات : الأولى هي وصف مجموعة السمات التي تنلصق بهذه الشخصيات ، والتي تتحدد في النص من خلال جملة الوحدات المعجمية المنتظمة عبر النص ، التي توظرها عملية القول . أما الخطوة الثانية فتهدف إلى اختزال دلالة هذه الوحدات المعجمية إلى مجموعة من التيمات التي تتضمن أحوالاً تيماتية يُنجزها ممثلون قادرون على أداء وظيفة داخل التركيب السردى .

٣ — ١ تحليل التيمات :

لوصف سمات الشخصيات ، ستقوم بتجميع الوحدات المعجمية المرتبطة بشخصية معينة داخل جدول لمرادفها ، أى لاختزالها إلى مجموعة من التيمات . وستعتمد في التحليل بصفة خاصة على الشخصيات التي تؤثر في بنية النص بوصفها ، أى الشخصيات ذات المشاركة الأساسية في النص .

الجدول الأول : على أفندي جبر

المجموعة الأولى	— مترجم بوزارة الزراعة . ص ١٧ — كألاً يا سيدى أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٣٦
المجموعة الثانية	— وَعَلَّ أَنْتَ في حاجة إلى تعريف يا أستاذ ... ص ١٣ — فَهَلْ تَعْلَمُ السيدة أنه شاعر مصر الأكبر ، بل شاعر الشرق العرب جميعاً ، الأستاذ محمد نور الدين ؟ ص ١٤ — معلومة مشهورة ، يعلم بها جميع أصحابه . ص ١٤
المجموعة الثالثة	— فَطَبَحْ بطاقات باسم محمد نور الدين . ص ١٧ — وراى عن حكمة أن يلقى نظرة سطحية على مؤلفات الشاعر ، فذهب إلى مكتبه وطلب مؤلفاته . ص ١٧
المجموعة الرابعة	— وبعد يومين ذهب على أفندي جبر إلى زيارة المعرض الرابع عشر للفنون الجميلة . ص ٢٤ — فَصَحَّ يسير في الحجرات الأنيقة ونظر بعينين فارتين إلى اللوحات . ص ٢٤
المجموعة الخامسة	— فالتفت إلى الوراء فرأى صاحبة الجميلة واقفة بين جماعة من السيدات الأرستقراطيات . واستولت عليه الدهشة ، وعلا الأرتباك ؛ أما السيدة فقد التفتت إلى صواحبها وقالت به : — إلتذّذْ في أن أقدم اليكُ صديقى الأستاذ محمد



تقريرية يهدف من خلالها إلى توجيه القارئ . فكل الوحدات المعجمية تشير إلى دلالة جزئية هي أن العلاقة بين هذه الشخصية ( المؤلف ) والشاعر علاقة مشابهة فقط . كبنية الشخصية تتحدد بالصفة الناتجة عن التيمة الأولى ( الوظيفية ) ، أما صفة ( الاستثنائية - كتابة الشعر ) فهي فقط صفة ظاهرة غائقة لصفة الكينونة .

وما يبيّن ثنائية الكينونة والمظهر التي تنبئ عليها صفة هذه الشخصية هو الوحدات المعجمية الأخرى التي تشملها المجموعة : ( فطّح بطلاقات باسم عمده نور الدين ، ورأى عُرْ حَكْمَة أن يلقى نظرة سطحية على مؤلفات الشاعر ) . تبين هذه الوحدات المعجمية أن الشخصية اُتِّخِذَتْ فقط صفة الشاعر ، وذلك بغية الوصول إلى الهدف مَوْضُوع الرضبة عندها ، ألا وهو التأثير على شخصية أرملة على باشا عاصم . ويمكن أن نستنتج أن قراءة الوحدات المعجمية لهذه المجموعة تؤدي إلى مجموعة من « آثار المعنى » التي تولّد تيمة موحدة ومتجانسة : الاستثنائية ، كتابة الشعر . وتضمن هذه التيمة صفة ظاهرة و كاذبة <sup>(١٦)</sup> ، غير مرتبطة بكينونة الشخصية .

أما المجموعة الأخرى فتشمل مجموعة من الوحدات المعجمية التي تولّد تيمات تُكْمُنُ من تحديد السمات العامة لهذه الشخصية .

نلاحظ أن مجموعة من الوحدات ( الحبروات الأتية ، المعرض ) تشير أولاً إلى الإظهار للمكان الذي توجّه به هذه الشخصية وهو المعرض . أما الوحدات المعجمية الأخرى في المجموعة ( أُلِّدَتْ لِي أن أقدم أيكهن صديق الأستاذ عمده نور الدين ، سيد شعراء الشرق ، فابتنم إليه بترحيب إلا واحدة ، رددت النظر بيني وبين العرق ، وقللت ضاحكة : يا لها من نكتة بارعة يا سيد ) فبين بداية مرحلة اكتشاف وضع هذه الشخصية ، إذ إن عبارة الأرملة تنبئ أن تكون شخصية على أفتنى جبر هي شخصية الشاعر ؛ بمعنى أن الوحدات المعجمية تُكْمُنُ من الكشف عن ظاهر شخصية على أفتنى جبر وكينونته وترسخ هذه الدلالة الجزئية ( الكشف ) لدى المتلقي بقراءة الوحدات المعجمية الأخرى التي تتضمنها المجموعة الثالثة ، التي تشير إلى الدلالة نفسها . فالوحدات المعجمية ( وكان على أفتنى في حالة يرثى لها ، وقد خالته جسرته تلقاء نظرات السيدة الجريئة التي لاشك تعرف الشاعر الأصل قائم المعرفة ، فلم يجد مناصاً من الحرب ، فظاهر بالدعشة ، وابتنم إلى الأرملة البائسة وقال : كلا يا سيد ) أنا موظف بوزارة الزراعة ) تؤكد دلالة الكشف الجزئية ؛ فالوحدات المعجمية التي يتضمنها القول السردى الأخير ، المنجز من طرف الشخصية نفسها ( أنا موظف بوزارة الزراعة ) ، تبرز اعتراف الشخصية بوضعية الخفية ، أي بكينونتها . لذلك يمكن اختزال الدلالات الجزئية لهذه الوحدات المعجمية إلى تيمة موحدة ومتجانسة : الشاعرية الزفة ، وتبين هذه التيمة لعبة الكينونة والمظهر التي يبن عليها الكاتب وضعية الشخصية داخل النص السردى . فإذ كان المقطع الأول هو المقطع الذي تتكون فيه صفة ( الشاعر ) التي هي صفة ظاهرة ، فالقسط الأخير يتم فيه عملة الكشف التي تحول الشاعر إلى وضعية أخرى هي وضعية الكينونة ، حيث يتم تحديد صفته المرتبطة بكينونته ( موظف بوزارة الزراعة ) . هناك إذن بين القطعين الأولى والثاني تحول من الظاهر إلى الكينونة .

نور الدين ، سيد شعراء الشرق . فابتنم إليه بترحيب ، إلا واحدة رددت النظر بيني وبين الأرملة ، وقالت ضاحكة :

— يا لها من نكتة بارعة يا سيد . ص ٢٥ .

— وكان على أفتنى في حالة يرثى لها ، وقد خالته جسرته تلقاء نظرات السيدة الجريئة التي لاشك تعرف الشاعر الأصل قائم المعرفة ، فلم يجد مناصاً من الحرب ، فظاهر بالدعشة ، وابتنم إلى الأرملة البائسة وقال :

— مصلوفاً يا سيدنى ... يخلق من الشبه أريمين . ص ٢٥ .

— كلا يا سيدنى ... أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٢٦ .

— وغادروا على أفتنى المعرض مُسْتَرْطِياً . ص ٢٦ .

يقدم هذا الجدول جرماً عاماً للوحدات المعجمية المتلجنة ضمن الخطاب القصصى ، التي تعد مؤشرات على مجموعة السمات التي تصيف بها الشخصية . وتتضمن الوحدات المعجمية داخل الجدول إلى مجموعات ، بنات على وحدة التيمة التي تؤدي إليها . ذلك بأن الوحدات المعجمية التي تنظم داخل كل مجموعة تؤدي في كليتها إلى تيمة موحدة : يتخذ هذا الجرد شكلاً صورياً ، حيث قلنا بمراد كل الوحدات المعجمية المتصلة بسمات الشخصية ، لكن يمكن قراءتها أفقياً ، أي اختزال « آثار المعنى » الناتجة عن هذه الوحدات المعجمية إلى تيمة موحدة . إن الوحدة المعجمية ( Leconte ) تشير ، داخل معجم مثلاً ، إلى مجموعة من اللقومات ، لكنها حين تلجج ضمن سياق معين ، فإنها تشير إلى مفهوم دلالي لا يخرج عن الدلالة السياقية <sup>(١٧)</sup> . فالمجموعة الأولى تشمل مجموعة من الوحدات المعجمية المتكررة ( وزارة الزراعة ) التي تشير إلى إظهار معنى معين . ولا ترسخ هذه الدلالة الجزئية لدى القارئ إلا حين يربطها بـ « آثار المعنى » المتولدة من الوحدات الأخرى ( موظف ، مترجم ) . وهذه الوحدات تشير كذلك إلى نوع من الممارسة المعنوية التي ترتبط بالإطار المعنوي الأول الذي أشارت إليه الوحدات الأخرى . ويمكن أن نستنتج ، إذن ، أن « آثار المعنى » المتولدة من هذه الوحدات المعجمية ترتبط فيها بينها وتندرج بذلك ضمن سياق واحد ، ولذلك فإنها تشير في نهاية القراءة إلى تيمة موحدة ومتجانسة : موظف .

أما المجموعة الثانية فتتكون من وحدات معجمية تصيف إلى الشخصية صفة أخرى بديلة . وستتم في البداية بالوحدات المعجمية المتميزة بالتكرار ، كوحدة ( أستاذ ) ، التي تشير إلى وضعية ثقافية وفكرية تتميز بها الشخصية . على أن هذه الدلالة الجزئية لا يمكن أن تكون حتمية ؛ لأن هناك وحدات معجمية تقوم بتأطيرها داخل تيمة عامة . فالوحدات المعجمية الأخرى ( فهل نظن السيدة أنه شاعر مصر الأكبر ؟ ولحق أن للشاعر إلى بينه وبين سيد الشعراء معروفة مشهورة ) لا تُكْمُنُ من هذه الدلالة ( الاستثنائية ) عالياً ، خصوصاً أن هذه الأقوال السردية تلتجج ضمن ما يمكن تسميته ( بتدخلات ) الكاتب في مناطق السرد ، حيث يدرج الكاتب جملة

وهذا التحول سلبى ، كما سيبرز تركيب عناصر التحليل ، إذا إنه لن يساعد هذه الشخصية على الوصول إلى مبتغائها .

ويعد تحليل جملة الوحدات للمجموعة المتضمنة داخل الخطاب القصصى ، التى تشير إلى مجموعة من صفات الشخصية الأولى ، مستعمداً إلى تحليل جملة الوحدات التى تلتصق بالشخصية الثانية فى النص .

— الجدول الثانى : شخصية : أرملة على بلاشا عاصم .

- السيدة الجالسة . ص ١٢ .
- عملة الجسم ناضجة الأنوثة . ص ١٣ .
- يُزِنُ وجهها العاجى حُسْنُ تركى محض . ص ١٣ .
- روعة الحسن . ص ١٣ .
- يدل على طبيعتها العالية نورها الأثيق ونظرتها
- الرقيقة وحليها الثمينة ص ١٣ .
- ترك لها مالا وجهاً وإسماً عظيماً . ص ١٦ .

- ضايقها ظهور مناضة خطيرة لها هي أرملة
- الدكتور إبراهيم بلاشا رشدى . ص ١٦ .
- وشماتها الموضفات فى حى واحد ، وأخرت بينهما
- العداوة والبغضاء . ص ١٦ .
- فكلماتها تمتع بأنوثة ناضجة ، وجمال فتان وثروة
- طائلة . ص ١٦ .
- فكانت كل منها تمتاز بنفسها ، وتود لو يظلب
- نورها نور الأخرى ، فتناقصتا فى اقتناء السيارات
- الثمينة . ص ١٦ .

- وكان آخر ماثل إلى مسامعها من أخبار مناقشتها
- ما لأكثره الألسن من أن الميسيار المصروف الأستاذ
- الشريفي قد شغف بها حياً ، وأن الدبور الذائع
- الصيت « حبيب يا قلبى » الذى يتفنى به المصريون
- جميعاً وتفهو إلى نفوسهم لحن يوسى جملها . ص
- ١٧ .

- المجموعة الرابعة
- وما عُلِمَتْ هذه الأخبار حتى التَّهَيَّتْ نَفْسُهَا
- لَهَا ، واحترق قلبُهَا احتراقاً ، وتلفتت منه ورسرة
- تَبَيَّنَتْ مِنْ عِلَاقِهَا « شهر » تصير به حديداً عمداً ،
- وتندول به حياً ملها ، فلكرت شاعر مصر محمد نور
- الدين . ص ١٧
- وفى تلك الأثناء رأَت الشاعر مصالفة فى
- التياترو . ص ١٧ .

- لئَلْ لِي أَنْ أَقْدِمَ إِلَيْكَ صَدِيقِي الأستاذ محمد
- نور الدين سيد شعراء الشرق . ص ٢٥ .
- لما هنا من نكتة بارعة يا سيدى . ص ٢٥ .

## المجموعة الخامسة

- وكان على أفتدى فى حالة يروى لها ، ص ٢٥ .
- ألسنت أنت الشاعر ؟
- كلا يا سيدى ... أنا موظف بوزارة
- الزراعة . ص ٢٦ .
- ألم تقابلنى قبل الآن ؟
- لم يحصل لى هذا الشرف يا سيدى . ص ٢٦ .

يمثل هذا الجدول تمهيداً للوحدات المعجمية التى تشير دلالاتها إلى مجموعة من سمات هذه الشخصية . لذلك سنحاول قراءة هذه الوحدات فى انتظامها الألفى ، أى فى ترابطها ، لأن هذا الترابط ينتج دلالات جزئية قادرة على توليد تيمة موحدة ومتجانسة .

تتكون المجموعة الأولى من الوحدات التى تقترض الواحدة منها الأخرى . ذلك بأن وحدات معجمية مثل ( ناضجة الأنوثة ، يُزِنُ وجهها حسن تركى ) تشير إلى دلالة الحسن التى لا تتأكد إلا نتيجة للوحدات المعجمية الأخرى التى تضمها المجموعة ( روعة الحسن ) والتى تتراكم مع الوحدات المعجمية الأولى . ويمكن اختزال هذه الدلالات إلى تيمة موحدة ومتجانسة هي تيمة : الجمال .

تتميز المجموعة الثانية بتسلسل مجموعة من الوحدات التى ترابط لتولد دلالة متجانسة ، فالوحدات المعجمية ( طَعْنَتُهَا العالية ، فربما الأثيق ، نظرتها الرفيعة ، حليها الثمينة ) تحمّد طبيعة الوضعية الاجتماعية الراقية عند هذه الشخصية . ويتأكد هذه الدلالة الجزئية نتيجة التداخى الحاصل على مستوى عملية القول ، الذى يضيف وحدات معجمية تؤكد الدلالة نفسها ( ترك لها مالا وجهاً ) . لذلك نستنتج أن الوحدات المعجمية المذكورة لهذه المجموعة تولّد تيمة موحدة ومتجانسة : الثراء ، وتتضمن هذه التيمة سمة أخرى لهذه الشخصية .

وتشتمل للمجموعة الثالثة على مجموعة من الوحدات المعجمية التى تصف هذه الشخصية فى علاقتها بشخصية أخرى من شخصيات النص وهى :

أرملة الدكتور إبراهيم بلاشا رشدى . فالوحدات المعجمية ( ظهور مناضة خطيرة لها هي أرملة الدكتور إبراهيم بلاشا رشدى ، أفرّت بينها العداوة والبغضاء ) تحمّد نوعية العلاقة بين الشخصيتين ؛ وهى علاقة تضاد ، تنافس ، يمتنعها ، كل واحدة الأخرى . وهذه العلاقة ناتجة عن اشتراك الشخصيتين فى سمات مماثلة . فالوحدات المعجمية ( فكلماتها تمتع بأنوثة ناضجة وجمال فتان وثروة طائلة ) تبين أن سمات ( الحسن والراء ) مشتركة بين الشخصيتين . لذلك فإن رغبة كل واحدة فى التميز هى التى تحمّد علاقة التضاد ، وتبرز هذه العلاقة من خلال الوحدات المعجمية التى تتضمنها المجموعة ( كل منها تمتاز بنفسها ، وتود لو يظلب نورها نور الأخرى ، فتناقصتا ) ؛ إذ إن وحدة معجمية مثل ( منافستها ) تعد مخزوية ؛ فهي تتكرر على مستوى الخطاب لتؤكد علاقة التضاد . لذلك فإن الدلالات الجزئية لهذه الوحدات المعجمية قابلة لأن تحتجزل إلى تيمة موحدة ومتجانسة :

منافسة أرملة الدكتور إبراهيم بلاشا رشدى .

ونلاحظ بالنسبة إلى المجموعة الرابعة أنها تتكون من وحدات

لها مقابلاً بنويًا في كلمة « فاعل » ، الذي يمكن أن يكون في الوقت نفسه « اسمًا » ( use figure nominale ) و« فاعلاً » ( = دور تركيبي )<sup>(١١)</sup> . وتشير التهمة ضمناً ، بناءً على هذا التحديد ، إلى دور معين ، فتيمة مثل : العبيد ، تتضمن دوراً تيماتيكاً هو العبيد ؛ أي أنها تشير إلى فعل أولاً ( فعل العبيد ) ثم إلى دور تيماتيك ( مهني ) . لذلك فإن كل تيمة من التيمات المستتعة تتضمن فاعلاً ينجز دوراً معيناً . وعلى حسب هذا التحليل سيتم توزيع هذه التيمات على مجموعة من الممثلين الذين ينجزون دوراً أو مجموعة من الأدوار التيماتكية ، التي يمكن أن تُحدد العلاقات بين هؤلاء الممثلين .

— شخصية على أفندي جير :

لقد أدى تحليل الوحدات العائلية المنظمة داخل الخطاب القصصي ، التي تُحدد سمات هذه الشخصية ، إلى استنتاج مجموعة من التيمات للوحدة والمتجانسة ( الوظيفية ، الأستاذية ، كتابة الشعر ، الشاعرية المزيفة ) . ويمكن هذه التيمات من إدراج مفهوم الدور التيماتكي ؛ إذ إن هذه التيمات قابلة لأن تحتجز إلى مجموعة من الأدوار التيماتكية التي ينجزها الممثل على أفندي جير .

فعل أفندي جير بما هو شخصية ؛ يقوم أيضاً بدور الممثل لكونه يقوم بمجموعة من الممارسات والإنجازات داخل الإطار السوسيوثقافي ؛ أي قبل أن يكون حامل Actant يقوم بفعل وظيفي أساساً ، فهو أيضاً مثل Acteur<sup>(١٢)</sup> ، يقوم بمجموعة ممارسات سوسيوثقافية ؛ وهي أدوار تتوزع بين ما هو حرفي ، مهني ، اجتماعي ، عائلي ، وثقافي . . . لذلك يمكن اختزال هذه التيمات إلى مجموعة من الأدوار التيماتكية :

— على المستوى الاجتماعي - المهني :

فإن التيمة : الوظيفية ؛ تحتجز إلى دور تيماتكي ينجزه الممثل على أفندي جير : الموظف .

— وعلى المستوى الاجتماعي - الثقافي :

فإن التيمة : الأستاذية - كتابة الشعر ، تحمل ضمناً دورين تيماتكيين : أستاذ ، شاعر .

— وعلى المستوى الاجتماعي - النفسي :

فإن تيمة : الشاعرية المزيفة تتضمن دوراً تيماتيكاً : شاعر مزيف .

وبين توزيع هذه الأدوار أن الممثل على أفندي جير ينجز مجموعة من الأدوار التيماتكية على مستويات مختلفة . وتبرز هذه الأدوار مجموعة الممارسات التي يقوم بها هذا الممثل على مستوى السياق الاجتماعي - الثقافي .

والحمية هذه الأدوار التيماتكية تتضح في أنها قادرة على تحديد علاقات التوافق أو التضاد بين هذا الممثل والممثلين الآخرين .

— شخصية أرملة على باشا عاصم :

مكننا قراءة الوحدات المركزة حول هذه الشخصية من استنتاج مجموعة من التيمات ( الجمال ، الثراء ، منافسة أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدي ، صداقة الشاعر المزيف ، كشف وضعية الشخصية المزيفة ) .

معجمية يمكن أن تولد سمات متغايرة بالنسبة للشخصيتين النسائيتين ؛ فالوحدات المعجمية ( غي إلى مسامعها من أخبار منافستها ) أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدي بما لاكته الألسن من أن الموقر المعروف الأستاذ الشريف قد شغب بها جاحاً ، وأن الدور الدافع العيب « حيث يلقى » الذي يتخفى به المصريون جيماً قد حُججَ بوحى جلالاً ؛ تشير إلى ذنوب صبت منافستها . وهذا القوم السبالي الذي تَوَكَّدَ هذه الوحدات هو الذي يفسر دلالة الوحدات الأخرى في المجموعة التي ترتبط بشخصية أرملة على باشا عاصم ، فالوحدات المعجمية « تلفتت عنه ويرة تبحث عن عاشق » وشهير « نصير بحيه حبيبنا مجتاً ، وتغذو له وحياً ملها ، فذكرت شاعر مصر محمد نور الدين » تشير إلى رغبة الأرملة في اكتساب سمة الأرملة المنافسة نفسها ( ذنوب الصيت ) . ويتأكد هذه الدلالة نتيجة تكرار مجموعة من الوحدات التي تشير إلى القوميات نفسها ( التبت نفسها التهلل ، احترق قلبها احترقا ) ، فهذه الوحدات المعجمية تشير إلى دلالة الرغبة عند هذه الشخصية لذلك فإن وحدات المجموعة الأخرى تؤكد هذه القوميات ؛ فوحدات للمجموعة الأخرى « تلفتت عنه ويرة تبحث عن عاشق » وشهير « فذكرت شاعر مصر محمد نور الدين » تبين ارتباط شخصية الأرملة بشخصية على أفندي جير ؛ الذي يجعل صفة ظاهرة « كاذبة » هي الأستاذية وكتابة الشعر . وارتباط شخصية المرأة بشخصية على أفندي جير يعني اتصالاً بسمة الشهرة التي منحتها لها هذه العلاقة . ويمكن أن نلاحظ أن الوحدات المعجمية ولدت مجموعة من الدلالات الجزئية ( ذنوب صبت المنافسة ؛ رغبته في الشهرة ؛ ارتباطها بالشاعر المزيف ) التي يمكن اختزالها إلى تيمة موحدة ومتجانسة : صداقة الشاعر المزيف .

نلاحظ أولاً ، بالنسبة للمجموعة الخاصة بالوحدات المعجمية التي تتضمنها تلوح ضمن القطع النهائي في القصة . وقد تبين لنا من خلال تحليل سمات الشخصية الأولى ( على أفندي جير ) أن الوحدات المعجمية التي ميزت هذه الشخصية في القطع النهائي قد ولدت دلالة الكشف بالنسبة لهذه الشخصية ، حيث تم اكتشافها لتنتقل من صفتها الظاهرة ( شاعر ) إلى صفة الكينونية ( موظف ) . لذلك سنلاحظ أن هناك قابساً مشتركاً بين الشخصيتين ؛ إذ سيتم في القطع النهائي أيضاً كشف شخصية أرملة على باشا عاصم ، فالوحدات المعجمية : « سَأَلْتُ أُنْتُ الشاعر ؟ - لا ياسيفي . . . أنا موظف بوزارة الزراعة » كلها تبرز مرحلة الكشف لوضعية شخصية أرملة على باشا عاصم ، التي انتقلت من وضعية الشاعر « شهير » إلى صفة موظف مغرور بوزارة الزراعة ، اتهمت صفة الشاعر ، ليحقق موضوع رغبته : الارتباط بأرملة على باشا عاصم ، لذلك فإن هذه الشخصية تنتقل أيضاً من الظاهر إلى الكينونية .

### ٣ - ٢ توزيع الأدوار التيماتكية والممثلين :

يعتمد تحديد الأدوار التيماتكية والممثلين على التحليل السابق لسمات الشخصيات ، لذلك فإن تحديد الأدوار التيماتكية سيتم بناءً على التيمات التي تم استنتاجها . ذلك بأن التيمات ، بوصفها خطوة أولى في التحليل ، قادرة على إبراز نوعية العلاقات بين الشخصيات . إن « التيمة » تشكل أيضاً دوراً ، وعلى المستوى اللساني يمكن أن نجد

« الظاهرة » ، ويربط به علاقة بناء على هذه الوضعية ؛ إذ إن للمثل الثاني ( أرملة على باشا عاصم ) سيحاول بدوره الحصول على « الشهرة » ، شهرة المثل : على أفندي جبر ( الأستاذ الشاعر ) على مستوى الظاهر و ( الموظف بوزارة الزراعة ) على مستوى الكينونة .

ويمكن أن نستنتج من خلال هذه المقارنة المبنية على الأدوار التيماتية أن هناك علاقة رغبة متبادلة بين الممثلين ، بمعنى أن كل واحد يمثل بالنسبة للآخر موضوعاً يرغب فيه ، وأن هذه الرغبة مزدوجة .

### ٣ - تركيب : لمية الكينونة والظاهر .

لقد تمكن تحليل الوحدات المعجمية التي يتضمنها الخطاب استنتاج مجموعة من التيمات التي تم اختزالها إلى أدوار تيماتية يؤديها ممثلون . وقد مكنت الأدوار التيماتية من تحديد أول لترصبة « العلاقة بين الممثلين ، وهي علاقة الرغبة المتبادلة » ، ويمكن اعتماداً على مقارنة تتدرج من العام إلى الخاص ، تحديد هذه العلاقة على مستوى التركيب السردى الذى يتحكم فى المحور العمودى للنص : العوامل بما هي وحدات تركيبية ، ووظائفها التي تحدد البرنامج السردى العام فى النص .

ويمكن انطلاقاً من بنية الممثلين المحددة سابقاً ، الوصول إلى تحديد العوامل المتحكم فى النص . إن بنية الممثلين بنية وساطية ، فهي تتقلنا على مستوى التحليل من الشخصيات إلى تحديد العوامل ، وذلك لأن « الممثل يكون فضاء اللقاء والاتصال بين النهايات السردية والبنيات الخطابية » ( . . ) فهو يؤدي دورين على الأقل : دور عامل ودور تيماتى (١٣) .

لقد مكنتنا جميع الممثلين ومقارنة الأدوار التيماتية التي يؤديها من استنتاج نوعية العلاقة التي تربط بين الممثلين الأساسيين : على أفندي جبر وأرملة على باشا عاصم . هذه العلاقة مبنية أساساً على مفهوم دلالي هو الرغبة ؛ إذ يرتبط كل واحد بالآخر من خلال محور تميز محكوم : الرغبة . إن هذا المقوم أساسى ؛ إذ بموجبه يمكن لممثل ما أن يؤدي وظيفة العامل - الذات الأساسية ؛ أى حين تصبح له رغبة فى تحقيق موضوع ضمن برنامج سردي داخلى للنص ؛ « وليس هناك تحديد ممكن للعامل - الذات دون علاقه بالموضوع والعكس أيضاً صائب » (١٤) .

غير أن للملاحظ من خلال تحليل العلاقة بين الممثلين أن مفهوم الرغبة مشترك ، وأنه يرتبط بين كل ممثل فى علاقته بالآخر . وهذا النمط من العلاقة يجعلنا نستنتج أن كل واحد من الممثلين يؤدي وظيفة العامل - الذات ، ويحدد لنفسه موضوعاً هو العامل الآخر ، وهذا يبين أننا أمام وضعية تركيبية مزدوجة ؛ إذ يكشف التحليل من وجود عاملين وموضوعين ؛ فكل عامل - بناء على علاقة الرغبة المتبادلة والمزدوجة - يمثل موضوعاً بالنسبة إلى الآخر ؛ بمعنى أن كل واحد من العاملين هو عامل وموضوع فى الآن نفسه وهو عامل له موضوع يرغب فيه ، ويمثل فى الوقت ذاته موضوعاً مرغوباً فيه من قبل العامل الآخر . فالعامل على أفندي جبر يحدد لنفسه موضوعاً يرغب فى الارتباط به هو : أرملة على باشا عاصم ، وأرملة على باشا عاصم عامل يرغب فى موضوع هو : على أفندي جبر . إن هذه العلاقة التركيبية المزدوجة تتحدد من

وإذا كانت هذه التيمات مرتبطة بالشخصية ، فلها تشرير إلى الممارسات التي تنجزها الشخصية على المستوى الاجتماعي - الثقافي ، ويمكن تحديد هذه الممارسات على شكل أدوار تيماتية ، وذلك انطلاقاً من التيمات المستتجة التي تتضمن أدواراً مرتبطة بمستويات متناوئة : المهني ، الاجتماعي ، الثقافي . . . حيث تصبح الشخصية مثلاً يؤدي شبكة من الأدوار التيماتية .

على المستوى الاجتماعي - الثقافي :

فإن التيمة : الجمال ، قابلة لأن تختزل إلى دور تيماتى ينجزه الممثل - الأرملة : جميلة وهو دور اجتماعي - ثقافي ؛ إذ يرتبط بالجمال بوصفه قيمة ثقافية .

وعلى المستوى الاجتماعي :

فإن التيمة : الثراء ، تشير بشكل ضمني إلى دور تيماتى : ثرية .

وعلى مستوى السياق الاجتماعي - النفسى :

فإن التيمة : منافسة أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى ، تحمل دوراً تيماتياً ينجزه هذا الممثل : منافسة أرملة باشا رشدى .

وعلى مستوى السياق الاجتماعي - الأعرافى :

فإن التيمة : صداقة الشاعر المزيف ، تتضمن دوراً تيماتياً صديقه الشاعر المزيف .

أما التيمة الأخيرة : كشف وضعية الشخصية المزيفة ، فلها تشرير إلى دور تيماتى نرى بعد اجتماعي - أخلاقي - شخصية مزيفة . وبعد استنتاج مجموعة الأدوار التيماتية التي ينجزها الممثلون على مستوى السياق الاجتماعي - الثقافي ، يمكن تجميع الأدوار التيماتية لكل ممثل ومقارنتها بعضها ببعض . وتمثل هذه الأدوار الممارسات والإنجازات التي يؤديها كل ممثل على مستوى السياق الاجتماعي - الثقافي . ولذلك فلها قدرة على تحديد نوعية العلاقات بين الممثلين ؛ إذ يمكن استغلال هذه العلاقات ( علاقات التوافق ، التضاد أو الرغبة ) فى تحديد الحالات والتحولات على مستوى التركيب السردى .

المطلوب	الأدوار التيماتية
على أفندي جبر	موظف ( الكينونة ) - أستاذ - شاعر ( الظاهر ) - شاعر مزيف
أرملة على باشا عاصم	جميلة - ثرية - منافسة أرملة إبراهيم باشا رشدى صديقه الشاعر المزيف
	( الظاهر ) - شخصية مزيفة ( الكينونة )

تبين معطيات هذا الجدول اشتراك الممثلين ، على مستوى الأدوار التيماتية ، فى لمية الكينونة والظاهر . وتفسر هذه اللعبة نوعية العلاقات بينها ؛ فالممثل على أفندي جبر يتحمل أدواراً تيماتية ( أستاذ - شاعر ) ، وذلك محاولة منه للتأثير على الممثل الثانى : أرملة على باشا عاصم ، الذى يستجيب للممثل الأول بأن يقبل وضعيته

المعامل ٢ (أرملة على باشا عاصم) فإنه يمكن من الاتصال بالموضوع القيمة، اعتماداً على الأدوار التيماتية الظاهرة (صديقة الشاعر)، وذلك ليصبح ثالث الصوت، كما هو الأمر بالنسبة للشاعر-مختارة الكينونة والظاهر، التي جعلت الاتصال ممكناً، وإلا ظلت الحالة كما في المقطع الأول، حالة انفصال. غير أن هذا الاتصال لا يشكل اتصالاً حقيقياً، بل هو اتصال «هش»، لأنه تم بناء على قدرة «زائفة» مبنية فقط على ما هو ظاهر وليس على ما يرتبط بكونية المعاملين. لذلك فإن ظهور عناصر جديدة في المقطع النهائي ستؤثر على هذه الحالة، وتتحقق تحولاً جديداً يغير من وضع المعاملين في علاقاتها بالموضوع.

ويتميز المقطع النهائي بكونه أقواله السردية تتركز حول فضاء مكاني موحد (معرض الفنون الجميلة) يرتبط به كل من المعاملين ١ و ٢. غير أنه يشمل عناصر تؤثر على حالة الاتصال التي يتميز بها المقطع الخامس، فالكتاب يمدح في هذا المقطع النهائي شخصية جديدة غير محدة السمات تحمل سمة واحدة (صديقة الأرملة، ص ٢٥)، لكنها ستقوم بتغيير وضعية المعاملين. ويتضح ذلك من خلال الأقوال السردية التي يشملها المقطع النهائي.

— إنلذت في أن أقدم إليك صديقي الأستاذ محمد نور الدين، سيد شعراء الشرق.

— ياها من نكتة بارعة ياسيد، ص ٢٥.

— ألسنت أنت الشاعر؟

— كلا ياسيد... أنا موظف بوزارة الزراعة. ص ٢٦.

ويتمثل القول السردى (ياها من نكتة بارعة ياسيد) الذي تنجزه هذه الشخصية، عنصراً محورياً، إذ يكشف هوية الشخصية ويظهر كينونتها. ويصعد السرد هذا العنصر المحول بقرى سردي يتضمن اعتراف المعامل الأول (كلاً ياسيد... أنا موظف بوزارة الزراعة). ويتضمن هذا القول السردى الذي أنتجته المعامل الأول اعترافاً بالوضعية الجديدة التي أصبح عليها، وهي التي تنزع عنه الأدوار التيماتية (الأستاذية، الشاعر)، وتعيده إلى وضعية الأول (موظف).

يؤدي هذا التحول من الظاهر إلى الكينونة، على المستوى التركيبي، إلى تحول من حالة الاتصال مع الموضوع-القيمة إلى حالة انفصال بالنسبة للمعاملين. ذلك بأن فقدان العامل الأول لوضعيته الظاهرة وأستاذيها، جعلته يفقد الموضوع-القيمة؛ لأن شروط امتلاكه للموضوع قد انقضت بعد مرحلة الاكتشاف. وكذلك الأمر بالنسبة للمعامل الثاني (أرملة على باشا) الذي أصبح في حالة انفصال عن الموضوع-القيمة لأن شروط اتصاله بالموضوع-القيمة قد تشرنت؛ فللموضوع-القيمة (المعامل ١) لم يعد يحمل المقومات الدلالية السليقة نفسها (الشهرة - الأستاذية) التي تحدد قيمته موضوعاً يرغب فيه المعامل ٢. إن الاعتراف في هذا المقطع مزدوج؛ فهو اعتراف يكشف هوية كل من المعاملين، ويغير على وضعيتها تحولاً سلبياً، أي أنه يقللها من حالة اتصال إلى حالة انفصال. ويتبع عن هذا التحول أن كل عمل يفقد موضوعه الذي يرغب فيه، وبذلك يصدان إلى الحالة التي يوجدان عليها في المقطع الأول

خلال الموضوع الذي لا يكون، في البداية، إلا فضاء تركيبياً، ولا يتكسب أهميته إلا حين يشحن دلاليًا، أي يتكسب قيمة معينة. فالموضوع له أهميته بالنسبة للمعامل أساساً، من حيث هو موضوع قيمة (objet de valeur)<sup>(١٤)</sup>. إن الموضوع يأخذ أهميته عما يتضمنه من قيم: فأرملة على باشا عاصم هي موضوع بالنسبة للمعامل الأول (على أغندى جبر)، يتضمن فيها أساسية بالنسبة إليه، يرغب فيها، وهي التي حددتها التحليل من خلال التيمات (الثراء، الجمال)؛ أما على أغندى جبر فهو يتضمن بما هو موضوع بالنسبة للمعامل الثاني: أرملة على باشا عاصم، بمجموعة قيم حددتها التحليل (الأستاذية، الشهرة)؛ وهي قيم- كما لاحظنا- ترتبط فقط بالظاهر ولا ترتبط بالكينونة.

وتبين هذه العناصر التحليلية أن النص يتفصل وفق برنامجين سرديين؛ إذ يسمي كل عامل إلى إنجاز برنامجه السردى. ويمكن أن نصور هذه الوضعية التركيبية في شكل رموز تبين ازدواجية البرنامج السردى في النص.

#### المقطع الأول: الحالة الأولى

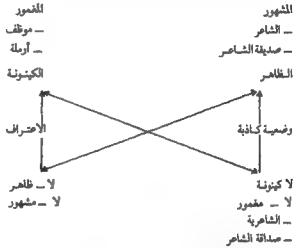
يمكن القول إننا أمام قول سردي يقدم الحالة الأولى التي توجد عليها البنية التركيبية في المقطع الأول من النص. فالمقطع الأول بين وجود عاملين، كل واحد يحدد لنفسه، على محور الرتبة، موضوع-قيمة يريد امتلاكه، غير أن حالة الانفصال هي التي تميز العلاقة بين كل عامل والموضوع الذي يرغب فيه؛ إذ يظل كل عامل في انفصال عن موضوع رغبته. غير أن علاقة الرتبة المتحركة في المسار السردى ستؤدي إلى تحول من حالة الانفصال المميزة للمقطع الأول إلى حالة مفارقة هي حالة الاتصال، التي تميز المقطع الخامس بما هو مقطع وساطي أساسي في النص.

ويتميز المقطع الخامس بحالة الاتصال على مستويين:

المفضاء: تشير كل الأقوال السردية في هذا المقطع (ستعود معنى إلى القصر. ص ٢٣) إلى ارتباط المعاملين بفضاء مكاني واحد: القصر. المستوى التركيبي: تبين الأقوال السردية أن الاتصال للمكان يرتبط بانصاف على مستوى العلاقة التركيبية بين المعاملين (ثم سارت بها السيارة وحدهما إلى القصر السعيد. ص ٢٤) بإذ تتغير العلاقة من حالة الانفصال إلى حالة اتصال. ويمكن كل عامل إثرهما من امتلاك القيم التي يرغب فيها وهي (الثراء، الجمال) بالنسبة للمعامل الأول، و(الشهرة، العلاقة بشاعر كبير) بالنسبة للمعامل الثاني: أرملة على باشا عاصم.

ونلاحظ أن هذا الاتصال الذي تم بين المعاملين، في إطار البرنامج السردى المزوج، يبنى على تبادل «échange» بين المعاملين، حصل بموجبه كل واحد على الموضوع الذي يرغب فيه. وعلى مستوى عام حصل كل واحد على القيم التي يرغب في امتلاكها. غير أن هذا التبادل لا يمد نهائياً، لأنه تبادل «خادع»، بمعنى أنه يبنى على الملقرة الانثنية الأساسية: الكينونة والظاهر. هذه الثنائية هي التي جعلت التبادل ممكناً؛ فالمعامل ١ (على أغندى جبر) أصبح ذا قدرة على إنتاج برنامجه السردى انطلاقاً من الأدوار التيماتية الظاهرة (الأستاذ، شاعر)، التي لا ترتبط بكونية (موظف بوزارة الزراعة). أما

وهي حالة الانفصال، ويكون البرنامج السردى، نتيجة لفقدان الموضوع، سلبيا .  
ويمكن صياغة حالات البرنامج السردى ونحواته انطلاقا من مربع سيميالى نيين فيه دلالة لعبة الكينونة والظاهر التى تنبئ عليها وضعية العوامل .



ويمكن من خلال هذا المربع السيميالى إبراز التحولات التى خضع لها الماعلان، ودلالة هذه التحولات، من خلال لعبة الكينونة والظاهر .

يعد هذا المربع قابلاً لإبراز وضعية الماعلين ١، ٢، إن تحديد المغمورين : المغمور، المشهور، المميزين للماعلين يتم بناء على الأدوار التيماتية التى ينتجها كل منها . وهى تتمثل بالكينونة من جهة ( موقف ، أرملة ) ، وبالظاهر الذى يتحدد من خلال الأدوار التيماتية ( شاعر ، صديقة الشاعر ) .

إن انتقال كامل من مغمور إلى آخر يرافقه، على المستوى التركيبى، تحول الماعل من حالة إلى أخرى . فانتقال الماعلين من اللا - ظاه ( المغمور ) إلى الظاهر ( المشهور ) هو اتخاذ لوضعية « كاذبة » أو مزيفة ، أى اكتساب لصفة لا توجد بالنسبة للماعلين ( الشهرة ) ، ولكنها تظهر اعتماداً على أدوار تيماتية ( كالشاعر ) بالنسبة للماعل الأول ، و ( صديقة الشاعر ) بالنسبة للماعل الثانى ، وهى أدوار ظاهرة . هذا الانتقال المبني على الظاهر هو الذى يوازى على مستوى البرنامج السردى حالة الاتصال بين كاعل وموضوعه فى المقطع الخامس . غير أن تحقق الاتصال اعتماداً على قدرة ظاهرة غير « حقيقية » هو الذى يؤدى إلى الانفصال فى المقطع النهائى للنص ، الذى يمد مقطع اعتراف .

ويوافئ حالة الانفصال ، على مستوى المربع السيميالى ، الانتقال

من اللا كينونة الملحدة من خلال مغمور لا - مغمور ( = مشهور ) ، التولد عن الأدوار التيماتية الظاهرة ( شاعر - صديقة الشاعر ) إلى الكينونة ، أى إلى ما يوجد عليه الماعلان فى حالتها الأولى غير الظاهرة ، التى تتميز بالمغمور : المغمور الذى يتحقق نتيجة الأدوار التيماتية ( = موقف ، أرملة ) . ويتحقق هذا الانتقال فى المقطع النهائى ، إذ يتم الكشف عن كينونة الماعلين . ولذلك يمد هذا المقطع مقطع اعتراف .

إن لعبة الكينونة والظاهر التى أثبتت عليها وضعية الماعلين وظيفية ، فقد مكنتنا من إبراز التحولات التى ميزت التطور الديناميكى للبرنامج السردى فى النص . وتشكل هذه اللعبة أيضا خاصية فنية اعتمدها الكتابة فى النص لحلق محورين دلالين متقابلين : محور يرتبط « بكينونة » الماعلين ، التى تتحدد من خلال الأدوار التيماتية : موقف - أرملة على بندا ، ومحور ثان يرتبط « بظاهر » الماعلين . إن المسافة الفاصلة بين المحورين الدلالين هى النتيجة الأساسية ل لعبة الكينونة والظاهر ، حيث تحلق مفارقة دلالية تضع العوامل فى وضعية ساخرة .

إن الاعتراف الذى يتم فيه الانتقال من الظاهر إلى الكينونة يبين الوضعية « الزائفة » التى توجد عليها العوامل . والكشف عن هذه الوضعية هو سخرية من هذه العوامل ، وصل مستوى عام ، هو سخرية من نسق القيم الاجتماعية - الثقافية المزيفة ، التى تتعامل بها الفئات الاجتماعية المحددة فى النص من خلال بعض الوحدات المعجمية . ( جماعة من السيدات الأرستقراطيات ص ٢٥ ) .

وتتحدد هذه السخرية على طرفى عملية التواصل ؛ فهى ترتبط برؤية الكاتب الساخرة التى تكشف مظاهر الزيف فى السلوكيات، وكذلك بقراءة المتلقى .

إن لعبة الكينونة والظاهر تحدد السخرية بما هى صورة بلاغية<sup>(١)</sup> تنبئ على بُعد دلالى يتجلى فى المفارقة الدلالية بين محورين ، وعلى بُعد تداولى ؛ إذ لا يمكن نفي موقف الكاتب الذى يكمن وراء الخطاب ، وكذلك القارئ الذى يقوم بتركيب مكونات هذه الصورة البلاغية .

#### خاتمة :

يمكن أن نلاحظ فى نهاية التحليل ، أن هناك علاقة بين العنوان ( الزيف ) بما هو عنصر موزون للنص ، والعناصر التى قمنا بتحليلها، وهى البنية التركيبية للعوامل ، ولعبة الكينونة والظاهر . على المستوى الدلالى ، يُشير العنوان إلى مشكلة « الزيف » الذى عمل النص على تحطيمه من خلال الوحدات المعجمية ، العناصر التركيبية ولعبة الكينونة والظاهر .

فقد عملت هذه المكونات على توليد مقومات ساقية ، كونه فى تركيبها تشاكلاً دلالياً متجانساً .

#### المواش

- (١) يوجد هذا النص ضمن المجموعة القصصية : هس الجشون ، لتجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ١٩٣٨ .

(٢) التركيب الماعل هو من بين السويات التى تتبناها سبيله السرد فى تحليل النص ، وقد أخذ « التدرج الماعل » « modélisation » الذى حدده

GREIMAS (A. J). Du sens II, 1983, p. 66. (٧)

(A) ليس كما يجحد في الشخص حيث يرتبط المثلث بالغناء المشهدي . تجزئ  
سمياء السرد عند جريماس بين نموذج التواصل وتسق للمثلث manifestation  
sémiotique

Ibid, p. 38. (٩)

(١٠) لا يجمل هذا للقول دلالة أخلاقية ، فهو إيجرائي ضمن المربع السيميائي  
انظر :

GREIMAS (A. J). COURTES (J). Dictionnaire raisonné de la  
théorie du langage. Hachette, 1979. pp. 417-419.

Ibid, p. 64. (١١)

Ibid, p. 64. (١٢)

Ibid, p. 66. (١٣)

Préface de Greimas in COURTES (Joseph). انظر : (١٤)

Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette,

1976, p. 13.

Ibid, p. 21. (١٥)

Hutcheon (Linda) Ironie et Parodie. Stratégie et Structure. انظر : (١٦)

in Poétique N° 36. 1978. pp. 467-477.

و جريماس سنة ١٩٦٦ ، غير أن الأبحاث الأخيرة لجريماس تتم عن مجاوزة  
هذا النموذج إلى تحليل يعتمد أساسا « نظرية الجبهة » (Théorie des mod-  
alités)

GREIMAS (A. J). Sémantique structurale, Larousse, 1966. p. 172-289. 1966

GREIMAS (A. J). Du sens II, ed. Seuil., 1983.

p. 67-90.

(٧) انظر : بلدي ، عبد المحسن طه ، الرقبة والأظفار (تجريب محفوظ) ، دار التبرير  
للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ .

PROPP (Vladimir). Morphologie du conte, : يمكن مراحمة : (٨)  
ed. Seuil, 1970, p. 113

GREIMAS (A. J). Du sens, ed. Seuil, 1970. p. 268

(٩) انظر :

(١٠) يجحد جريماس هذه المستويات كالتالي : « لا تتم لعبة السرد على مستويين

وحسب ، بل على ثلاثة مستويات متفارقة : الأولوياتها هي وحدات فعلية

أولية تقابل الوظيفة ، تدخل في تركيب نوعين من الوحدات الأكثر شمولية :

الممثلون/بها هم وحدات عطفية ، والمواصل/بها هي وحدات للمعنى .

GREIMAS (A. J). Du sens. Seuil 1970. p. 256.



## بنية الحداثة في قصص

### محمد مستجاب القصيرة

ثناء أنس الوجود

عُتِل بنية الحداثة في أعمال محمد مستجاب ، ويستوى في ذلك روايته « التاريخ السري لنعمان عيد الحافظ » ، أو قصصه القصيرة ، فخطأ يوشك أن يصبح متفرداً في مكوناته ، مثراً للدهشة القاري والنقاد معاً . فعل الرغم من أن كثيراً من كتاب القصة في أواخر الستينيات ، والمقدين التاليين لها ، قد عطلوا بالشكل الفني ومضمون القصة القصيرة في مصر ، عطلوا واسمة نحو الحداثة والتجديد ، فإن شيئاً ما يظل عيماً لأسلوب كتابة مستجاب شكلاً ومضموناً . ويظل مستجاب فوق ذلك أن تنجح في الإفلات مما يكتب من برائن القموض والتيه المتعمداً حيثاً من جانب كثير ممن كتبوا القصة أو غيرها من الفنون ، وأولها الشعر ، وهو الأمر الذي يبعد هذه الإبداعات في الغالب عن أن تكون مطمحاً لفهم لدى مساحة واسعة من القراء ، فستدعى - لكن تفهم - أو لكي يبدو الأمر كذلك - وثقات خاصة من النقاد ، وشريحة أشد خصوصية من القراء .

١ - ١

إجرائياً ، بمصطلحات جديدة ، ومفاهيم عملية ، تضبط مسارها ، نتيجة تداخل الخطابات ، التي يتولد عنه بنات تعبيرية ، تحرق العادي وتحرف عن المألوف ، فتكثر الصور والتناقضات الظاهرة ، وتكسر العبارات الجاهزة<sup>(١)</sup> . إنها باختصار كما عبر عنها النقاد بنية جنونية جديدة .

واللافت في مجموعة مستجاب هذه ، منذ البداية - أنها من الناحية البنيوية ، تستعصي مع سبق الإصرار على الاندراج تحت أي شكل مألوف من أشكال التصنيف المدرسي المعروف . ولقد كان هذا التمرد على الأشكال المألوفة بمثابة المغامرة التي راحت جاهدة تحاول البحث عن شكل خاص لها ، ولغة متفرقة تصب فيها نفسها . وهي ظاهرة ليست خاصة بمستجاب وحده ، ولكنها مع ذلك تصبح شيئاً ذا مذاق خاص في هذه المجموعة .

ويعد عرض هذه المجموعة على أبنية الحكاية الشعبية ، هو أول اختبار تجريبي لبنية الحداثة لدى مستجاب ، فعل الرغم من اتشاح معظم قصصه - إن لم تكن جميعها - بذلك النسيج اللغوي المترع إلى حد الإحشاء بالترتد الشعبي ، للمتخف بالمكان القابع في أصمق إحدى قرى صعيد مصر وهي ديروط الشريف ، فإن هذه المجموعة

فعل صعيد الشكل الفني لقصص مستجاب القصيرة<sup>(٢)</sup> ، فغارس الحداثة سلطات واسعة في عالمه الفني ، خلافاً لما تعارفنا عليه من وجود شكل مألوف لبنية القصة القصيرة ، مهما أدخل على هذا الشكل من تطورات جوهرية على أيدي معظم كتاب الستينيات والأجيال اللاحقة لهم ، سواء من ناحية الشخصيات أو السرد ، وما يتضمّن هذا السرد من تشابكات وانفراجات ، تخضع جميعاً - أو لا تخضع - لحيز من الزمان والمكان ، على نحو يجعل إلتامعاً أو متزى في النهاية . وسواء أكان هذا المعنى قريب المأخذ ، أم غيبه الكاتب في تلافيف الرمز والإيجاز ، فإن كل هذا قد يفقد سبيله الارتباطي ، وقد ينزول ، وقد يأخذ شكلاً محورياً ، هو إلى عالم الفن التشكيلي والسيميائي - بدوائره ومتوازياته ويقعه اللونية الشاحبة أو المبهرة - أقرب . كل هذا يبعد عالم مستجاب القصص ، في صيغة جديدة تجلّو ، على كل المستويات البنائية ، الأشكال المستقرة أو التي فُرسَتْ نفسها على الواقع الأدنى . ففي مثل هذه البنية بصفة عامة تلّو الحدود بين الأجناس الأدبية ، إذ يتداخل في النسيج القصصي الخبير والحكاية والحرفة والقصّة والحكمة والمثل والأقصوصة والسيرة والمقال والشعر والحوار المسرحي . ومن هنا كان من الواجب التصدى لرصدها ،



المرح - تمتد كذلك أسماه حقيقية ، مثل مدافن البغيل ، وكوبرى البغيل ، وترعة ديروط ، والقرى المحيطة : سار ، دخلوط ، الجبل ، وما إلى ذلك من أماكن جعلها الكاتب تفصيلاً . فإذا أضفنا إلى المكان نزوع الكاتب إلى رصد أسماه بعض الشخصيات التي ترد عرضاً أو بشكل جوهري في ثنايا هذه المجموعة ، والتي كانت بالمثل أسماه حقيقية ، لفرمان أن العمل الفني يأخذ في التحول الشكل على يديه ، تحولاً خاصة ذات دلالة .

والكاتب بعد كل هذا حرص على تحديد بعض السنوات التي جرت فيها بعض الأحداث - ولو بشكل تقريبي - محدداً لأنها . ذلك أن الرجوع إلى الوثائق التاريخية سوف يؤيد وقوع بعض هذه الأحداث في قرية ديروط ، وحفاظاً لأسلوب ذات التاريخ الثوري للشعب كما أوضحت ، وبما على سبيل المثال حوادث مركز شرطة - بندر أسبوط إبان ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال الإنجليزي ، وبعض أحداث القتل والاختطاف القرية في القرية .

على أنه فيما يتصل بجزئية استخدام مستجاب لأحداث التاريخ الحقيقية في المجموعة ، فإن ثمة توضيحاً يجب أن نتنبه إليه فالسرد التاريخي ، أو التمسك ببعض الأحداث الحقيقية لدى مستجاب ، يختلف عن توظيف غيره من كتب جيله للتاريخ ، مثل جمال النبطان وصنع الله إبراهيم ، الذين تطهروا في أعمالهم شوطاً أبعد منه في هذا الصدد ، فقد استخدم النبطان في الزين بركات تاريخ ابن إلياس وغيره من المصادر ، في حين استخدم صنع الله إبراهيم في "نجمة أغسطس" عدداً كبيراً من النصوص والنشرات الصادرة حول السد العالي ، وكذلك مصادر التاريخ الفرعون ، بحيث صنع النص التاريخي ، أو الوثائقي في هذه الأعمال خطاً مبرزاً للنص الدلالي المبدع ، وذلك لأداء وظيفة رمزية ، أو لإرسال خطاب بذاته ذي دلالة قصدها الكاتب . أما لدى مستجاب فلم يكن التاريخ محلاً لتلك الحظ المرادى ، بقدر ما كان وسيلة لإيضاح الأحداث المرورية فعلاً على هذا الحظ التاريخي الساخن نفسه ، جاعلاً منها جزءاً من البنية لأغراض دلالية أو رمزية أحياناً ، بما يمتشى مع اتخاذ رواية للأحداث بدلاً من الشخص .

فإذا ما كان المكان حقيقياً والزمان في الأغلب الأعم كذلك ، إلى جانب تسمية مستجاب لبعض الشخصيات الواردة عبر السرد بأسماه حقيقية ، فلنأخذ نكون - من حيث الشكل - بصد نوع آخر من أنواع الإبداع الفني ، الذي يبتعد عن الترجمة أو يقترب منها بالقدرة نفسه الذي يبتعد أو يقترب من القصة القصيرة بشكلها المألوف .

وهذا المجموع الأول لمستجاب ، للتمثيل في استخدام التاريخ استخداماً خاصاً ، يعكس بالضرورة على وسائل النص وأدواته فالكتاب يختار شخصيات المجموعة اختاراً شديداً ، مركزاً إياها - كما ذكرت - في شخصية واحدة في معظم قصصه . ولكن هذه الشخصية لا تلعب دور البطل التقليدي صانع الحدث ، بل شخصية الراوي ، الذي يلقي عليه بداية الحدث وفرو وانتهاه - إذا كان ثمة نهاية - على أولئك الذين صنعوه ، وليس عليه هو ، فهو يحفظ بمسافة ما بينه وبين ماعته القصصية بما يسمح له بمعالجة السرد من عدة زوايا في وقت واحد . ومن ثم فإن شخصية الراوي لديه شخصية لا تكاد تبين لنا ملأها أو صماتها الشخصية ، أو انتهائاتها . مثلاً لا ترى لها غواً ، أو

ليست حكاية شعبية . صحيح أننا سوف نجد أن بعض حكاياته قد تقبل مع التجزؤ الاندراج تحت بعض أبنية بروب Propp للحكاية الشعبية ، ولكن هذا لا يعني أنها حكايات شعبية واضحة المعالم والتمثل . هذا إذا أخذنا في الحسبان أن نسق أبنية مستجاب لا تتصل حركة السرد فيه من السالب إلى الموجب ، سواء من الاختلال إلى التوازن ، أو من التصلب إلى تجاوز التصلب ، كما نختارنا بذلك أبنية «ديروط» و«منزل» و«بنت»، مثلاً لا تمتد هذه الحركة لديه معبرة عن مصفوفة وكود يرصد البنية ، للمعللة لأبنية بروب ، والقائمة على المتاليات الثلاث للتدهور والارتفاع ، والفضيلة والجزاء ، والفضيلة والعقاب ، لا في شكلها البسيط ، ولا المركب<sup>(٣)</sup> . ذلك أن بعض قصص مستجاب القصيرة ، قد تأخذ شكل البنية المعكوسة للحكاية الشعبية التي تتمثل حركة السرد فيها في الانتقال من الموجب إلى السالب . ولكن هذا الانتقال قد لا يأخذ شكل المقوية على رذيلة ارتكبت . ذلك أن كسراً متعمداً يحدث في السياق يؤدي إلى التدهور والتحول إلى الشكل المغاير تماماً ، دون أن يكون هذا التحول نتيجة لموقف مناوئ للأخلاق القدرية التي ينبغي اتباعها ، فيكون الخروج عليها مرتباً : الجزاء ، والثواب والعقاب . أضف إلى هذا أن الحكاية لدى مستجاب ، وهي ليست نسفاً واحداً ، لا تخشع في حيث الخصائص على تلك المعروفة والمبرزة للنص الشعبي ، مثل ازدواج الفصل ، ووحدة العقدة ، وأهمية الوقت الانتقائي والمختل ، وهو ما يؤكد كذلك بعد أناسق مستجاب مع بنية الحكاية الشعبية ، حتى لو احتوت بعض قصصه على التكرار الثلاثي ، وهو أحد الخصائص المهمة للحكاية الشعبية .

وعموماً فإن هذه المجموعة - في مجملها - تنبئ فيها الشخصيات المعطلة للأدوار ، سواء أفتت لنا من طريق الفصل أو الحوار ، وهي تتركز منهم كذلك في الحكاية الشعبية ، لكي يجل عليها راي ، أو سارد يتحمل عبء الأحداث منذ البداية إلى النهاية . هذا فضلاً عن شدة الارتباط بالواقع الاجتماعي الحقيقي الذي ولد مستجاب فيه وعاش مدة ليست بالقصيرة من حياته . ويرجع ذلك إلى أن الراوي هنا يقوم بدور السارد الذي يتحدد عمله في الرؤية من الخارج ، أو الرؤية «مع» أو «من» خلفه ، وإن كان الغالب أن تختزل هذه الأدوار في الرؤية من الخارج ، متمثلة فيما يعرف بالصفن السردية الإعدادي ، الذي يقع محور الترجمة فيه في السارد وليس الشخصية المعطلة ، وذلك حين يتوجه القارئ في العمل الأدبي ، حين يتوجه السارد نفسه<sup>(٤)</sup> . ومن هنا كان الراوي لدى مستجاب يقف موقفاً متعاليًا بانورامياً من الأحداث - كما سوف نرى عند التحليل .

## ٢ - ١

ولعل المكان دوراً بارزاً متميزاً في مجموعة «ديروط الشريف» لمستجاب ، فمفسر الأحداث في هذه المجموعة هو قرية ديروط الشريف نفسها ، إحدى قرى مدينة أسبوط ذات التاريخ السياسي والاجتماعي المتهيب . وهو قد حلد هذه القرية بالاسم تحديداً دقيقاً ، بالشكل الذي قد يوحى به إلى القارئ أنها بصد الدخول في جنس أدبي معروف هو الترجمة الدلالية . فالكاتب يتبنى قلباً وقالباً إلى عالم ديروط الشريف ، حيث ولد هناك ، وعاش طفولته - على الأقل - في هذا المكان . ثم إن أساء الأماكن المحيطة بالقرية -

ما يعرف - أسولياً - بقضية المجاوزة للبعد الإشاري أو التعبيرى للغة ، الذى تطرحه القصة على السطح لأول وهلة .

ففى قصة «هولاكو» ، التى تبدأ بها المجموعة ، تأخذ البنية شكل دوائر حلزونية يقضى بعضها إلى بعض ، لكن تؤدى جميعاً إلى هذا الاكتمال ، أو الانقراض المتعمد للحدث . ولكن عند التقصان يهد لتحويلات مفاجئة تدمر أصول الحدث فى النهاية ، ومن ثم توصلنا - حتى - إلى عالم من القووس الدلالية ، التى تصنع تضاداً حاداً مع السياق ، لكن تصبح بذلك أشبه شيء بحركة بندولية وصلت فى الانحراف إلى غايته ، لكن تقفز من جديد إلى نقطة البداية ، ولكن تحزنوا الأطر التى تستوعب مسارها ، فتضفر خارجة عنها عظمة إياها . ولهذا السبب فإن تصاعد الحدث الثامى فى هذه القصة يأخذ جبرياً شكل العلاقات التالية :

أ - ب - ج - د - ... - لا شيء ، بحيث لا تمنى نقطة اللا شيء هذه البداية ، وإلا تمنى نفساً وتدميراً لكل النقاط الممكنة التى تصلح منطلقاً لخل هذه البداية .

وقد يبدو للبعض أن البنية فى هذه القصة يمكن أن تتدرج تحت مصفوفة (بريغون) الثلاثية السابقة ، وهو ما يخالف الحقيقة ، فالحكاية لم تبدأ بالتهور ، وذلك بقريننا - من ناحية ثانية من البنية المعكوسة للحكاية السلبية ، البائدة بالإيجاب والمتجهة إلى السلب ، وهذا الشكل جافز فى حالة التناضى عن بنية تنامى السرد الداخلية . وتبدأ القصة على النحو التالى :

« فى سنة كذا وعشرين كان جدى قد ترك مدينة قوص خلفه ، وتوغل مع رفاق رحلته فى بطن الصحراء الشرقية . . . نفهم من سياق هذه القصة أن جد الراوى كان فى طريقه للحج . . . ولكن الركب الذى يضم الجد تاه فى الصحراء . . . ولقد تنهأ ، فنذر الجبد إذا ما نجا من هذا التيه فى الصحراء أن يبنى لله مسجداً لا مثيل له فى قريته . . . » وإذ به بعد ساعات مع رفاقه على حدود مدينة قوص نفسها . . . وإلى هنا يبدو حادث الحج غير مكتمل ، فالرجل بعد أن دعا الله وجد نفسه بلا حج على حدود مدينة قوص . ولكن هل هذه الدائرة تغضى إلى دائرة أخرى غير مغفلة عنها - فالجد قرر أن يتخذ الخطوات العملية لبناء المسجد وفاق لندره ، ثم بدأ البناء ، ولكنه توقف بسبب «حادث عاوى» ، هو وفاة الجد صاحب النذر .

وهنا تكسر دائرة الحدث مرة أخرى ، ويصبح المسجد غير مكتمل . وتكتمل عوامل تدمير تلك الدائرة ، حين أخذت التحولات نظراً على بنيان السرد . فالمسجد لم يكتمل ، ولكنه تحول إلى مبنى مهجور . . . ثم لم تلبث السحابة والياه الصفراء وأعماش الزنابير أن تكثفت وصمتت للبنى صوتاً موشوشاً خافتاً ، يثير الخوف فى بعض ضعاف النفوس . ثم يزداد الأمر بشاعة ، ذلك بأنه « لما كان الزاوع الدقيق للكلاب غير واضح ، فقد دأب بعضها خلال الشتاء الذى تلا توقف البناء على اللزور على الحواط ، ورفع الأرجل الخفيفة ، ورى بعض النباتات الجبيلة التى تسربت من بين فواصل المداميك . . . »

وهنا يجهد لنا الجزء الثامى من القصة لدائرة فرعية جديدة ، فقد قرر أحد أعمام الراوى أن يجرى عملية تطهير للمكان ليتخذ منه أرضاً سهلة يقيم فيها مشروعاً تجارياً استهلاكياً ، وهو تحول بالحدث

تدوراً يعين على ملاستها وتعرفها . وهو فى هذا يختلف عن غيره من الكتاب ، حتى عن أولئك المعاصرين الذين استخدموا «كتيك» الراوى نفسه . ولأن دور الحوار يمثل فى تقديم شخصيات العمل والمساعدة على إدخالاتها فى عالها القفى ، وحيث إن مستجاب قد اختزل شخصاً مجموعته فى واحدة هى الراوى ، فإن هذه المجموعة تكاد تخلو فى مجملها - تقريباً - من أى حوار دى دلالة ، اللهم إلا جلاً قصيرة متتارة ، لا تمثل حواراً بمعناه المقهور .

لكل هذه الأسباب مجتمعة ، تطرح قضية الشكل القفى لدى مستجاب إطاراً متميزاً لافتاً للنظر ، ينبى التوقف عنده بالتأمل والدراسة .

### ١ - ٣

وعلى المستوى التحليل والدلالى لبنية المجموعة ، نجد أنها تدور حول فكرة واحدة فى الغالب ، تتمثل فى انكسار سياق السرد لديه ، وإصراره على الاحتفاظ بهذا الانكسار والتقصان فى معظم أعماله ، بل فى روايته أيضاً<sup>(١)</sup> . وتتعدد الأشكال التى تتجمع حولها بنية المجموعة ، وتتوحد بشكل ثرى ، ولكنها يرمض ذلك تحمل فى مجموعها ذلك الانكسار والإصرار على عدم إكمال الحدث فى القصة ، ويشكل استغزاي ودعوان عبط ، بحيث يمكن القول إن معظم أعمال مستجاب تقوم على ما يعرف بالمضاربة بوصفها وسيلة للسرد ، ويوصفها أدلة فى يد الكاتب ، تنطوى بشكل غير مباشر على التورية . فهى لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقل وأكثرها تعقيداً ، تستخدم لغفل العاطفية المفرطة ، والمقصاء على المظهر الزائف ، ولفضح التضخم الفكرى ، وذلك عن طريق إشهار سلاح الضحك الفعال المخلو من التوتر الحاد ، والفضض الذى لا يد من انفجاره<sup>(٢)</sup> .

إن المفارقة لدى مستجاب هى استراتيجية الإحباط والا مبالاة وخيبة الأمل المتراكمة نتيجة الأحداث الزاعقة التى عاشها كتاب ذلك الجيل وطنياً وقومياً ، والتى كانت نكسة ١٩٦٧ ، وما تلاها ، بعضاً من إفراقاتها المشوالة للدمرة . ومن هنا يبدو مستجاب كأنه يكتب بشكل عبثى ، يتكلم على مغزى فكرة اللعب العميق فلسفياً ، مثلاً يبدو مصوراً لغاتنا زيا هذيان أو جنون دامية لواقعهم . وهذا هو جوهر المفارقة لديه : رسالة تحوى على إشارة أو خطاب يوضح طبيعتها ، يشترك فيه التكلم والمخاطب فو الثقافة الأيديولوجية الخاصة . ومعنى هذا ببساطة أن الأدب لدى مستجاب هو اشتجار وجدل مع الواقع ، مثلاً هو لى غيره من أدباء جيله ، يومئذ ويشير ويخترط فى قضايه ، لا يتغلق ، ولا تقطع أسبابه به ، حتى وق أوهنا الكاتب على السطح يمكن ذلك تماماً<sup>(٣)</sup> .



وتتعدد الأبنية التى تشكلت فيها أعمال مستجاب ، فمنها أبنية تقبل - مع التجوز - المحضو لبعض أنساق «بروب» أو البينوين بصفة عامة ، ومنها أشكال فنية تشكيلية ، تتمثل فى الدوائر غير المكتملة والخطوط المتوازية ، التى قد تبدو كأنها لا رابط بينها ، إلى التشكيل بما يعرف بالقيم اللونية أو الضوئية الأخفة فى الاتساع . وهى أشكال مستمدة ، كما نعرف ، من بعض المدارس التشكيلية والسينا . وهى بصفة عامة تطرح على الناقد والقارى المتعمق معاً ،

وتمكنا اكتسبت الدائرة الأخيرة شكلاً، ولكن اكتمالها كان يحمل عناصر نصف الدوائر السابقة من جلودها في حركة بتولوية معاكسة لطراب السرد في القصة، في اللحظة نفسها التي نسفت فيها رغبة ملربانا الفرنسية، وموافقة الراوي على ذلك، قضية التلر والحج والمسجد والمدرسة من الصميم.

وللإشارة فإن جزءاً من متواليته يرمون المعكوسة هو الذي يتحقق من الإيجاب إلى السلب، ومن الرذيلة المتضمنة في تحويل المسجد إلى ما يشبه للمهي الليلي، والمقوية الآتية حياً نتيجة لهذه الرذيلة الضمنية. أما ما يعد كسراً في بنية الأخلاق الفطرية المتعمد منذ بداية القصة، فهو ما لا يستدل عليه.

إن هذه البنية للقصة لا تمثل تلك النهاية التقليدية، الراسخة، والمتواترة عبر الألسنة اليونانية، أي الفكر اللدويني التطوري، الذي يؤدي حتماً إلى نتيجة معينة، وفقاً لتسلسل الأحداث وتماثيتها تماثياً سيبياً متطابقاً صلباً. ولم يكن من الممكن أن يفهم الكتاب بتدبير الزمن والبناء بما يشبه أسلوب وأفلاطون بكه في هذه القصة، وما يترتب على ذلك من أحداث إلا عن طريق ذلك الحضور شبه الفوضوي، المضاد لكل ما هو متعارف عليه زمانياً ومكانياً في النص التقليدي<sup>(٤)</sup>.

\*

وتطرح المجموعة أشكالاً أخرى لأبنية القصة القصيرة عند مستجاب، فالأحداث قد تأخذ شكلاً ذاتياً نامياً غير مكتمل، ولكنه لا يتعدى محيط الدائرة الواحدة إلى غيرها. ففي قصة «عاري» ومضى، تمحلت الكاتب عن محاوره بين أحد الحواف والآخرين الذين يقطنون منزلاً، يحمله نعيان أسود ضخم. والآخرى يورفب في الحصول على جنه بأكمله نظير الإسك «بالحنش»، وأهل الدرب والنزل لا يعرفون سوى ربع المبلغ المطلوب ويرفض الحاربي، لئيمته بعض الواقفين بأنه «حرامي»، ولا يستطيع الإسك بالحنش وهنا يستطش الحاربي غضباً، ويغلق ملابسه، ويكرس عصاه ويتأخذ في إلقاء التعاويذ التراترية، ويغيب في ظلمة مدخل المنزل. وينجح في إخراج ذلك الشيء الأسود والمدهل، من وكرة، ولكنه يستدير إليهم عارياً قلاً «شفتة ٩» ثم يحمل عصاه المكسورة وملابسه وقضى عارياً والمتصور هنا أن دائرة الأحداث النائية كانت سوف تكتمل لو أن الرجل بعد انتهائه بعدم القدرة على مواجهة النعيان، قد سارع بإخراجه والإسكابه، ولو بدون مقابل. ولكن الكسر هنا حدث حين وضعهم في مواجهة حقيقة مع النعيان، ثم مضى تاركاً إليهم معه وجهاً لوجه<sup>(٥)</sup>.

وفي هذا الإطار من استخدام البنية الدائرية تسير قصص أخرى في المجموعة مثل (امرأة)، بحيث يمكن التمييز في قصص هذا الشكل عن العلاقة جبرياً على الوجه التالي:

١ ← ج ← ٢ ← مرة أخرى.

وعلى الرغم من أن قصة «حافة التباه» تتحرك كذلك في داخل نطاق البنية الدائرية لأحداث، فإن تأني السرد في داخل هذه البنية الدائرية يتم بطريقة تختلف عن شكل العلاقة في الدائرة السابقة. فالحادث هنا يأخذ شكلاً متسلسلاً، ومتراكباً، ومتصاعداً، بما يحمل

الأصل، الذي هو إقامة المسجد. ولكن هذا الحدث الفرعي كذلك لم يتم، فقد انكسرت دائرته هو كذلك، ولم يكد مشروعه التجاري الاستهلاكي الهام يصل إلى مسامح أطراف البلدة حتى حب لحنوته وباقي العائلة يحافظون على الشرف الموشك على أن يطلخ داخل بناء المسجد الذي لم يكتمل، والذي خرجت الفتاوى المستعجلة من داخل أوكار العائلات الأخرى المتصارعة لنا، والتي أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن استخدام المسجد، مهما كان بناؤه غير مكتمل، ومهما قام أي فرد بتنظيفه، في عمليات البيع والشراء، هو عين الكفر، وأنه يستحسن أن يزال المسجد من أمامه بدلاً من تركه لوحيد فلاح، يمارس فيه هذا العمل المشين غيلاً. ومن هنا تبدأ أحداث الدائرة الثالثة في التماس، فقد كانت النتيجة المنطقية أنه لابد من إتمام المسجد.

ولكن هذا التماس سرعان ما توقف مرة ثانية، بعد أن ارتفع البناء عدة أمتار، وظهرت معالم المسجد واضحة تكاد تصل إلى المق، حينها داهم القرية بعض مفتشي الليالي. وينكسر إطار الدائرة الثالثة انكساراً واضحاً حين يقبض على عم الراوي - الأوسط - الذي تولى مسئولية إكمال المسجد. وتتركوه ليقضي شهرين سجناً مع الشغل لإقامته مبان لأغراض عامة دون الرجوع إلى السلطات والحصول على التصريح الخاص بها. ويكتمل هذا الانكسار بالتحويلات المبررة التي أحاطت بالحدث مرة أخرى، فإن «الشيء المؤكد أن البناء توقف وأن الكلاب والزنايير والمياه الآسنة، بدأت تتمد تكتلها، وأن الخفافيش قد وصلت في نشاطها إلى الحد الذي لم يتوفر للعناصر السابقة أن تصل إليه...».

وعن هذه الدائرة الأصلية تولدت دائرة فرعية على قدر كبير من الأهمية. فقد جاء الأخ الأكبر للراوي ودرس الأمر مع إخوته، وأكد لهم أن القرية ليست في حاجة إلى مسجد قدر حاجتها إلى مدرسة «المدرسة للمسجد موجودة، وسيكون يا مدرسون ونظار ومفتشون ثم إيجار شهري محترم». ولكن السياق يقذف إلينا من جديد بما يكسر هذه الدائرة للمرة الرابعة، فيبعد أن حصل الأخ على توكيل، ويأخ أرفضاً، وقام بإكمال المدرسة (المسجد)، وتوسيعها، فوجى في آخر دقيقة - والفروض أنه الرجل الكامل العالم بواطن الأمور في البندر ومديرية أسبوط - فوجى بعمال المساحة الموقنين من قبل المديرية يمدحون مكان المدرسة الجديدة. وسقط أخى حيث مات ودفن في أبريل عام ١٩٥٠.

وينى مستجاب قصته على لسان الراوي الذي يقدمه لنا بـ «أنا فلان الفلاح»، الذي تعلم أنه تخرج من كلية الآداب، وأنه يمارس بعض الأعمال الخفيفة إلى أن يتم تعيينه، وأنه تعرف في أثناء جولة الأوتوستوب في أوروبا ببعض الفرنسيين وعظام إلى زيارة بلدته فلبوا. ويبدأ نحو الدائرة الأخيرة من هنا، ومن هنا يلتقي يبدأ تحطما، فقد أعجبت إحدى الفرنسيات بالني، وعرضت مساهمتها بما تلك لإقامة استراحة للسباح القادمين أو الزائرين على طريق الصعيد من الأقصر وإليها، كما عرضت إحصار أختها الرافضة في أحد الملاحى الرخيصة... وكان المني واقعاً... وكنت أربانا رغبة في أن تحضر أختها التي ترقص في الملاحى الرخيصة لتسبب الدفء في المكان، وكان الكلام متطفاً ومرحاً.

منه قابلاً للأنطواء تحت أنساق البنيويين للحكاية. ذلك أن السرد فيها لا يتم بطريقاً «ب» — «أ» وإنما يمكن التعبير عن شكل العلاقة جريباً كالتالي :

أ، ب، ج، د، هـ، و.

ثم أ، ب، ج، د، هـ، و.

ثم ١١+٢، ب ١+٢، ج ١+٢، د ١+٢، هـ ١+٢... إلخ.

ثم  $1+2+3$ ،  $1+2+3+4$ ،  $1+2+3+4+5$ ، ... تبدأ القصة على النحو

التالى : «ارتبكت الشمس فازدانت احمراراً ، وهبط تغلب في  
المجرى . فلما استأنس أماناً بدأ بهوزه وسط الباميان ولعن ليلاه ،  
واشرب رهاش ضفدع . فتوقفت التغلب عن الرشف وبدأ يحفز  
اللقبض ، ووضع الحجاج طفله الوحيد أمامه فوق حماته المصبوغ  
ظفرها . سلحا بقرة وولدها ... » .

أ، ب، ج، د

« ازداد اجرام الشمس فاضطرت أن تنكس واسمها وراه الجبل ، وأولدت عصف نفيسة القرن ليتكاثر الدخان ويغط الجباب فوق وش صحلاف السمك المروصعة على الأرض . شم الكلب الرائحة فتناب وتحرك فوق الحائط وفتقر في الباحة . » وخرجت أرباب يانعة أم محمود من مجورها واشترت متوجبة العيون تتيسم الأعواد في القرب ، وحسب الشيخ عصف صديقه حمود حسين من كم جلبابه . كي يؤذي صلاة المغرب . . . ونهبت أم كامل الطليعية عند الرجال في مدخل الدار ، ورست عليها صحن ملوخيية . . . وانجم ثلاثة أو أربعة أطفال إلى يانعة الجباز . . . عسكين بايهم زجاجاتهم ويضئ أو اكواز ذرة .

ازداد احتياق الشمس فاسود بطن الغمامتين ، ظل التلعب في  
المجرى مستأنسا الا ان متحكما على يفتقر على الصدق المشوية راسه  
رفع صفحة المله . وقع الحماج وجه طفله بكفه ليريه الغراب .  
تفرك الطفل ضاحكاً . قلد نغمة صوت الغراب ثم من ابتاع  
وسيله . ادخلت عني فلقاً الى مصباح السمك في القرن ،  
وانتهزت الكلب ليعبد فنبض وتراجح خطيرين ، وهاد فاقس مرة  
اخرى . وكبر الشيخ حقل مفتاح صلاة المغرب . ثم عمر الدنيا  
السكرن .

بقيامه ضربه في آخر غرب الدنيا، السكون - وتلاشت كل أصوات  
الزيتية. قالت عتي نغسة اللهم اجعله خيراً. وارتجف الشيخ حسن  
الرواية في قراءة الضاغطة فاندفع المصلون، وصرى الكلب وحل  
واقفاً، وانفلتت الأناجيل في جميعها تركته حرمه البرسيم وانفجرت  
الغمامتان كل في الأخرى فتساقط السواد وسقطت زجاجة الغاز من يد  
طارق، وتكسرت البضعة في يد الطفلة الثانية . . . ودوى عمار  
نفلاً . . . يمدح يوان أندلس صرخ في القرية متلعثاً . . . الحلاج وطفله  
انضروا بالمرصاص. (١٠)

وتسمى قصة «كلب السنت» إلى البنية نفسها ، فقد اعتمد الكاتب على نحو بعض أحداث المرد بالطريقة التراكمية الساقطة نفسها :

ا، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ق، ك، ل، م، ن، س، ع، ف، ي.

٢+١١، ٢+١٠، ٢+٩، ٢+٨، ٢+٧، ٢+٦، ٢+٥، ٢+٤، ٢+٣، ٢+٢، ٢+١. فالقصة تبدأ برجل وامرأة يتقابلان عفواً في الطريق. ويغضى السائق فتبدا في التعرف الحميم

عليه ، فسأله عن إخوته ... توقفت لنحاذي ثم استمرت عن  
إخوتي : الأكبر ثم ثمة منذ تسعة عشر عاماً يقضي مدة السجن ...  
الثاني أصغر يعيش من سكب جزء عم فوق فتحت المقابر ، ...  
الثالث مُعلم ابتدائي ظهر أيام نظرية طه حسين في التعليم والماء  
والمواء ... والرابع أنا الذي أسير بجوارك .. والخامس أصغرنا  
نخرج منذ عامين ، وهو الآن مكلف بالقوات المسلحة .

وتتكرر الأحداث على النحو التالي : : : . تعالت الشمس من  
إسحاسي ورغبت فلوات حرة جملة على خدها . . . من أدخل أخته  
الأكبر السجن ( ١ + ١ ) المخدرات . سألني عن تسبب في إصابة  
أخي الثاني بالعمى ، أخبرته أن الأعداء عملوا له عملاً ففرض وهو  
على العشرين بالجلد والتهمة المرض عليه ( ب + ١ ) . ماذا تفعل  
أنت الآن ؟ لا شيء ( ج + ١ ) ، سألني عن أخي الأصغر ( د +  
١ ) ؟ لا شيء .

5

وتتسم بنية السرد في قصة مثل «الفرسان يمشقون العطور» بوقوعها في داخل دوائر حداثيّة متّصلة، لا يربط كل حدثت بها بالآخر بعلاقات ظاهرة، ولكنها جميعاً لا تخرج عن موتيفة الحدث الذي لم يتم. ولم يكن ثمة رابط بين هذه الدوائر سوى السياق الدلالي للمعقول الذي نسجت له اللغة حولها.

فالدائرة الأولى تتحلل عن فارس واسئل حسامه وامتنطى ادهم  
تفتعلن اطفال القرية حوله .. فممنهم الابتسامات والاحمرار  
والسلوان والحلوى . اخترق الفارس الجموع والشوارع والازحان حتى  
اندرك قصر فائنة الزمان .. كان الجو ربيعاً والحزن دافئاً والكمد  
موقداً .. اينها الفائنة الشريفة المشبعة لى عرش  
القرية .. فى تمام الليل لاقص من التعمصاك المسمى لراضى  
الفقره .. هاجت الجماهير غضباً .. تلاحق الحراس بأساور  
القصر .. اطلت الفائنة الجميلة من مقصورتها فانجبر الناس غيظاً ..  
ولكن الفائنة رقت واسمحة .. ظلت ابتسامة الفائنة تسع حتى  
شملت الخراف والسواقي والازحان والاطفال والجماهير .. تقدم  
الفارس خطوته الاخيرة مصمماً على انهاء حساب السنوات المريه .  
تحركت الجماهير خلف الفارس .. اشعلت الفائنة برامها . تروقت  
الحشود .. وصرخت الجماهير بصوتها الغاضب الخشن .. اعرف  
مطالبكم .. لكنى احذركم الدم . ما ذنب الحراس والجماهير ان  
يقتاتوا . ائنى مستعدة للتباحث فى الامر . تقدم الفارس فى الظهيرة  
بدأ التباحث ، فى المساء أعلن الزواج ، فانثنت الجماهير مرحاً  
وغيتاباً ، وفى اليوم الرابع طرحت الفائنة من قصرها خلفها جسد  
الفارس المتيد المغطى بالعبور . وظلت تجرعه حتى سوية القرية ،  
ووسط الحدان فرشت جسده المصنوع بالعبور وقطعت رأسه .

وعنق الدائرة الثانية في الخط نفسه حيث استل أخو الفارس حمله واعتلى أديمه . . . ووسط الميدان فرشت جسده الضمخ بالمعور وقطعت رأسه . ولا تختلف الدائرة الثالثة عن الدائرتين السابقتين ، فقد خرج ابن الفارس ، وأخيراً خرج حفيد الفارس كي يكر للمرة الرابعة الحكاية نفسها<sup>(١١)</sup> .

وعلى الرغم من احتواء كل دائرة من دوائر هذه الفصاة - على حدة - ، على بعض خصائص القصص الشعبي : العقيدة ،

الجميل ، مطلوب لدى الجماعة حياً أوميتاً ، لماذا ؟ ، لا تحيب القصة على ذلك . ثم يصور لنا بعد ذلك كيف احتشد أهال القرية وجبالاً ونسلة من أجل الحصول على هذا الجميل بعد أن أعبرهم بمجهود بوصول . « وأخرج يا جميل ، واقفح يا جميل » ، « فاندب البيت على الجميل » . فيفتح الجميل المحضن ورائنا نافذة منزله ، ويعرض عليهم الخروج شريطة الحفاظ على زوجه وأطفاله . وينفتح الباب فعلاً ويخرج الأطفال . فتتلفهم الأيدي بالتعزيق ، ثم تحرق الزوجة ، ثم يستعد الطوفان البشرى إلخار مفتحة للتلزل على عالم الجميل . ويحرقونه . وتستمر الأيدي وتقرق وتقرق . وتنتهي القصة . ويمكن التصير جبرياً عن بنيتها في الشكل التالي :

أ بوصفها للحور البويرة ، ثم ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ذلك أن لى تنام في الأحداث مثل ١ ، ٢ ، ٣ ، ولكنها جميعاً ترتد إلى البويرة ، إلى ما لا نهاية (١٤) .

وتسير قصة وعملية خطف أميرة في الدرب نفسه ، الفالصة تقدم إلينا مجموعة من الصبية اللين يتنمون إلى قرية ديروط الشريف . ومن خلال بويرة أصلية هي كيف يفضى هؤلاء الأطفال وقتهم ، يبدأ تنامي الأحداث ، فيطرحون مجموعة من الدفائل ، التي تبدو كأنها تداعيات تمر عفو الخطا ، حتى يستقرأ أنثروا على خطف طفلة من القرية تسمى «أميرة بنت عبد» . وذلك بعد أن يستعرضوا كل الوسائل الممكنة لمشاكسة هذه الأميرة ، ثم يبدأ التخطيط الإجرائي والتنفيذ لعملية الخطف ، تلك التي تتخللها مجموعة من المشاكسات الصبيانية لمدمن الناس الذين يبرون جم ، بلا هذلا أو قصد . وتنتهي القصة عند هذه النقطة ، بلا زيادة أو نقصان ، ودون أن تترك لنا انطباعاً يثير في الحدث أو قطع في السياق .

« تخطف أميرة بنت عبد » .  
لا ، تضرب صمك عبد التواب  
تسرق نعيمة الحاجة قريحة  
تضرب الحاج زاهر  
تعط دائرة لعبد الرحيم الشمندي  
تموت الشيخ سيد مبروك  
تخطف أميرة بنت عبد  
تجيب راس دهنده ونعمهه ونمسه في فرشتها  
لا ، تعمل لما عمل .  
تزوج عند الغوازي - مفيش فلوس  
تسرق قصب الحاج محمد أبو حسين  
تخطف أميرة بنت عبد  
تخليها مادية وتسلع مدومها  
تضرب أبوها في الدكان  
تخطف أميرة بنت عبده . . إلخ (١٥) .

٢ - ١

ومن خلال لغة تصويرية ، شديدة الالتصاق بواقع ديروط الشريف والقرية الحقيقي ، مترة إلى درجة مثيرة للدهشة بالثرات الشعبي الثري ، المتلفظ دوماً ، ننجح مستجيب في تجسيد تلك البنية الجنونية الحديثة لمجموعة قصصه ، مكملاً عن طريقها أوجه النصص التي قد

الشخص ، الفتح ، والختام ، فإن استخدام الكتب لأكثر من دائرة تتخلها جميعاً مركزاً لبسط بنية القصة فوقها يخرجها بصفة علة من أنساق القصص الشعبي المعروفة .

وعلى العكس من تكتيك الحركة الدائرية السينمائي ، إما ما كان الشكل الذي اتخذه في القصص السابقة ، يأتي تكتيك «الجبارية» في المجموعة . فالبنية في هذه القصة تأخذ شكل الخطوط المتوازية ، التي لا يوجد بينها رابط ظاهر . ويبدأ السرد من نقطة بداية تنحدر طردياً إلى نقطة نهاية ، معلومة مرفوعة بالقرب كبر الجارية من الموت ، فيسارع بالإيصال إلى عائلته . والرابط بين هذه الخطوط سوف يكون في الغالب رابطاً دلاليّاً ورمزياً ، يفسر على فكرة للقرعة السابقة . وتصب الخطوط المتوازية في علاقة جبرية شكلها كالآتي :-



فالقصة تبدأ بما يشبه التيمة الأصلية التي تردت في أرجاء السرد ، بالتفاصيل والجزئيات نفسها . وهي تأخذ شكل الوصية الصادرة من كبير العائلة ، وهو على فراش الموت . وموضوع الوصية في كل المرات هو اقتناء حيوان مستأنس في الغالب . وهذا الحيوان للموصي يقتاتته يتغير - بالطبع - من موسم إلى آخر . فقد كان في البداية جلاً ، ثم صار بطلاً ، ثم حلوفاً ، وقبل هذا وذلك ، كان حماراً .

« اختلج صوت الجارية حزناً . أشار إليهم جابر الكبير المسجي رامشاً أن يجلسوا . همس واحد باكياً : أوصنا يا أبانا . فظل جابر الكبير معتماً وصامتاً . وأسرع واحد فيجمع أعرافاً في حزمة واحدة ليذكرهم بأن الاتحاد قوة ، فظل جابر الكبير معتماً وصامتاً . تهدج صوت آل جابر ترتيمه من وزير بدأ حياته في جب ، فظل جابر الكبير معتماً وصامتاً . . . رتل ذو صوت صياح حكاية البطل في جسده بالقرع فحمله زوجته إلى الأصفاق بحثاً عن علاج ، فظل جابر الكبير معتماً وصامتاً . تقلب وجه الجارية في الأركان والسقف والفراش ، ثم في وجه جابر الكبير المشع نوراً : أوصنا يا أبانا . وقبل أن يتعلم رمش عين جابر الكبير همس في قوة . . أوصيكم باقتناء جمل » .

وتظل الخطوط المتوازية غير ملتقبة شكلاً ، اللهم إلا في الدلالة والرمز ، حيث يؤدي الخط الأول حتى إلى الانتهاء بالخطوط التالية ، وبخاصة الأول والأخير منها . وعلى غير العادة يكتمل الحدث دلاليّاً ورمزياً عند ذلك الخط السري الرفيع اللغني يربط البدء بالختام فيها (١٦) .

وتلعب البيئة المتشعبة فيها يعرف باليقين اللونية أو الضوئية ، القائمة على الإيهام للترتو المستتر ، والمتمد عبر لحظة آنية خافتة ، دوراً في مجموعة مستجيب . فالحديث في بعض قصصه مثل «موقعة الجميل» ، و «عملية خطف أميرة» ، لا ينمو في شكل دائرة أو خطوط ، سواء أكانت مشتبكة أو متوازية . وإنما ينمو الحدث وينمو فيها يشبه لحظة متمحورة حول بويرة ، ولكنها لا تخرج أبداً عن هذه البويرة . ويكون نموها أشبه شيء بانتشار الضوء أو اللون ، تقل درجة إشراقها كلما ابتعدنا عن مصدره ، ولكنها برغم ذلك لا يتخلو من وضاعة .

ففي «موقعة الجميل» يلقي إلينا مستجيب بشخص ما يسمى

الشكل - أحياناً - عن طريق الربط - باللغة - بين الدوائر المتككة واخطوط التوازية ، وذلك حين أخذ يتنقظ للتطابلات والجمال القصيرة التي أخذت شكل موفيات متكررة ، وبينها في ثنائيا القصص .

قضى قصة «الفرسان يشقون العطور» نجح الكاتب في ربط الدوائر المتككة عن طريق تكرار تلك اللفظة ، التي بدأها بذلك المقطع للثير ، وربطاً بين المتطابلات ربطاً لافتاً ، ثم كرر بعضاً من جل هذا المقطع داخل السرد ، وأصلاً بذلك ، ويوحى شليد ، بين خيوط الدوائر المتككة ، دلالاتاً وبنوياً . . . ارتعش النهار فأسقط أعشاش العاصف في آتون النار . وبث الحزن يساراً وأهال التراب فوق جثث الأطفال . ضجت للذن من الضحك والترانيم والبلاهة والمسة . . . قالت امرأة تحب الكلاب وتقتني الثعالب : ليأكم وهذا الوجه الأسود الفج ، فإنه يورث العمق ويشتر السطح . . .

وأما ما كان الرمز الذي يمكن أن يستخلص من هذه القصة فإن الذي لا شك فيه أن بنية المتطابلات اللغوية ، الصادرة من ارتعاش النهار ، وسقوط العاصف في النار ، ثم وثوب الحزن ، وبجثث الأطفال ، في مقابل ضجيج المدن بالضحك والترانيم والبلاهة والمسة ، ثم في تلك الجملة ذات الفعلية الخاصة في القصة بأكملها . . . قالت امرأة تحب الكلاب ، وتقتني الثعالب ، مع ما في ذلك من تضاد فوضوي في سياق الدلالة ، تكمله وصيتها الفوضوية كذلك : «ليأكم وهذا الوجه الأسود الفج - فإنه يورث العمق ويشتر السطح . . . كل هذا يعد دليلاً بليغاً على دور اللغة هنا .

ولقد كانت مثل هذه المتطابلات التي تكررت في شكل موفيات فيها يعد بين سطور القصة هي بداية الخط الراسل بين الدوائر المتككة فلقد ظلت تطلعت حتى نهاية القصة . « ظلت المرأة التي تحب الكلاب وتقتني الثعالب تعالج المواقظ باللاكمة . . . ولا يخفى علينا تأثير الفعل (ظل) مع أداة التعريف (ال) التي للمهد كما يقول النحويون ، والتي أدخلت على لفظ المرأة لكي تستدل على ذلك الرابط اللغوي بين دوائر القصة .

وهذه الظاهرة نفسها يمكن أن نطالعها في قصة «كويري البئيل» . يقول مستجاب : «فليل أن يحصل على وسام الشجاعة بأيام طمعه لفس لم يكن يتبعه ، وقبض على قاتل ما كان يقصده ، ومعظم القرى ترتكب الجريمة وتقدم لصديقتنا هذا الشاى والجثة والقتل والحكمة . . . وذات مرة أكرمت إحدى القرى صديقنا ضابط المباحث هذا - فاستجيب له أولاً ثم قدمت له الجثاة والقتال ، وأخضت الجثة والحكمة ، وثلاثة من عساكره ، والشاى ، فاضطر إلى أن يطلق النار على كلب حاق التحقيق ، والمسائل كلها تسلسل وتسبب وتلوى وتتقاطع ، تنفرض وتلقا تتجمع . . .

أما في قصة «عاريأ مضي» فقد صنعت جملة مثل «توقف» فحبح الحشبي ، وظل التخييل سافراً مغرباً واستمر الحشد ، حاطاً بدينيا صلتاً ، نوعاً مثلاً من القوض والإرباك . ذلك بأن تقابل الفصل «توقف» مع الفصلين ظل ، واستمر ، ثم استبدال عالم الحشبي المخيف ، بعالم العفاريات السافرة ، والحوادث البدينية الأدمية الصامتة ، قد ألقى شيئاً كثيراً من الظلال المثيرة كذلك .

تعتبر الشكل أحياناً ، ومعتمداً على إجابات تلك اللغة دلالاتاً ، في صنع ذلك التعاضد الدقيق بين الشكل والمضمون ، بحيث أصبحت تلك اللغة باحثاتها على بضع خصائص أسلوبية ، بمثابة شامد على كتابة مستجاب القصصية ويرجع ذلك إلى أن الكاتب - بداية - قد نجح في أن يثكي ، على واحدة من أعظم خصائص اللغة العربية وهي قدرتها التصويرية الممتدة ، دوماً لجوء إلى المجاز أو البلاغة ، معتمداً على جدلية اللفظة/الصورة ، والقدرة على خلق الفعل وتحريكه في أن واحد . وهنا جاءت تقيرية شغافة تتم عها نمحتها دون جهد كبير ، مفترية عما يسميه اللغويون المحدثون «لغة الصفر» غير الانفعالية . ولذا فقد نجحت اللغة لديه في صنع مسافة كافية بينه وبين صادة النص ، تمشياً مع بنية النص لدى الكاتب ، واعتمادها بشكل كبير على أسلوب الراوى .

## ١ - ٢ - ٢

لقد نجحت لغة مستجاب ، التي لعبت دور البطال في مجموعته ، في أن تقوم بعصب الرواية بدلاً من الشخصيات في معظم القصص ، حيث استطاع الكاتب ، وهو يراكم الفصل للامضى «كان» ، الذي استخدم ببراعة قصوى ، في أن يجعل نحو السرد في المجموعة طبعياً ، فلم تشرع معه ببطة الإيقاع ، وذلك بعد أن أوشك الراوى على الترواي، ورواه هذه البنية اللغوية الكثيفة ولقد كانت الجملة التي استخدمت الفعل «كان» قصيرة في الثعالب ، فزاد ذلك من وقع الإحساس بالسرعة والإيجاز . . . كانت أفكارها صميرة واضحة ، كان المبني والعا وكان الطريق الذي يترق الصعيد لا يبعد عن مكاننا أكثر من رمية حجر . وكانت لسيارتنا رغبة في أن نحضر أختنا . . . وكان الظلام منطياً ومرجاً»<sup>(١٧)</sup>

«وكان الشاى قد فار فوق الوابور ، وانسل على جوانب البراد . . . وكان الحاكم المشقوق متخفراً لوصول ما انقطع ، وكان الاثنان المكلفان بقتل السيدة «ح» جالسين صامتين ، وكانت امرأة في الراديو قد شحمت صوتها . . . وكان صاحب الدكان قد وضع ساحة فوق أذنه ليتأكد من دورابها . . . وكانت المجموعة قد اضمأطت من صوت الثاني عندما نادى على الثالث . . .»<sup>(١٨)</sup>

## ٢ - ١ - ٢

ومثلما نجحت اللغة في القيام بدور الراوى ، غشوة الشخصيات والحوار والسرد الماضى ، نجحت في أن تقدمنا بين الحين والآخر ببجيلة أو جمل متناثرة في ثنائيا المجموعة تعبر عن معنى التقصان في الحدث الذي لم يتم . . . عند اتعانة الطريق قابلت امرأة تكاد تصل إلى من الباب . . . اتقضى الليل ولما نصل إلى قراى . . . وبيننا نحن ومشربون بكل حواسنا للقصص ، دهمنا عجزو تطلب شاياً أو سكر . . . إلخ . . . وكذلك نجحت تلك اللغة في أن تقيم تناهاً دقيقاً بين البنية التركيبية للمجموعة ، القائمة في معظمها على حدث ناقص ، وعناوين تلك القصص ، مثل «هلاكو» - يوصفه كسراً في سياق المحاضرة الإنسانية المتدفقة - ومثل «حقة النهار» وعاريأ مضي ، و «امرأة» ولقد لعب التنكير في بعض هذه العناوين دوراً بارزاً بحيث أضحى نوعاً من الترحد والالتفاف حول البنية نفسها .

ولقد نجح الكاتب كذلك في إكمال النص الذى كان يشترى

فوضى الجمل الإنشائية والخيرية، والإسمية مع الفعلية، الفرد مع المركب، الزمان والكان والإنسان والحيوان، والأرض والسما، والمعلوم والمجهول والمطلق والمحدد، إلى غير ذلك .

عل أن تلك القوضى لا تمثل عائقاً فوضوياً مماثلاً لنمو الأحداث، يحول بينها وبين الأسباب، وإنما راع الكاتب في براعة - يوظفها للتنامي بالأحداث، بشكل مكثف ومضغوط حتى النهاية . فلما أضفنا إلى ذلك أن الكاتب كان يقاها - القارىء - أحياناً - بتلاعب متعدد في علامات الترقيم التي تركب المتلقى وتوقعه في حيرة، مكثفاً بذلك الإحساس بتلك القوضى والواووية، مثل القصص والفصلة المتفرقة، وعلامات الاستفهام، والتعجب، لهرضا إلى أى مدى خطا مستجاب بتكتيك القصى ولقته خطوات جديدة تحسب له . ولقد أحدث ذلك الإرباك القوضى - بالطبع - أثره في وسيلة القصى، فلم يكن من الممكن في هذه الحال أن يقوم رابوا واحد - ملتصق بجاذبه القصصية - بتابعة كل هذه التجمعات، الملحمة على طريق الواو، على نحو جعل الراوى لديه يحل مرسماً متعاباً - مكانياً وزمانياً - يتيح له الرؤى الشاملة، دون التصاق انفعال بها، مثلاً جعل الأمر يخرج من دائرة القصى إلى شيء هو أقرب إلى فانتازيا الحلم/ الجنون وعلياه، أو بانوراما الأشياء المحالة المتفرقة .

يقول مستجاب في «عيد الشمس» : وكان ذلك في الحقيقة - يكاد يفجرى انزعاجاً، كلما زاعق أن الله أبول اعتمله الجليل للإبل والنخيل والاعناب والولدان والأغنام ولوط والحيويات والحكام والكلاب والذك والنحل واليمن والنمل والسماك والنساء والبقرة والذئب والكهف والنار والمترجج والتمابين والسوم والثقة والأنياء وابن السبيل والصوص وفي القرنين والتين والين والزيوتون والعنكبوت والعدلى، مهلاً وعا من عبد عبد الشمس»<sup>(١٤)</sup> .

ويقول في «كوسرى البيل» : «علينا الآن أن نترخى الحنر في المسألة فلم يعد يهنا أن نكب الضابط أو نكرهه أو نراعي مشاهد القصور التي نهشت . . . كل لحظة تسحب خلفها الناس من القرى والمياكل من بطن الثرعة والصراخ من الأقواف والافتراحتات من الذين يعملون، وتقدمت امرأة إلى الضابط طالبة منه أن يأمر بالبحث لها عن ابنتها وزوج أختها، وتقدم طامن في السن طالباً للبحث عن أطفالها الخمسة، وقفز الناس من البر إلى البله، وانخلط الجماهير برجال الشرطة بمقول القمع بمجاهد القصور، واعتدى شرطى على امرأة لاعة وطعن صدى رجلاً تحت إبطه بمطوارة دون سبب معلن وسحب رجلاً امرأة من ساقها فاصداً أن يلقها في للاء، وعابت شاب فتاة من الخلف فصرعت، وظهر وسط الناس باعة الطعمية وبجهز الشاى والمسل، وساروا الضابط أن يجمع رجاله ليحاطوا على الشتر غير أن أحداً لم يسمعه»<sup>(١٥)</sup> .

ويقول في «حافة البهارة» : « . . . وإنه ثلاثة أو أربعة أطفال إلى باعة الجاز في آخر الشارع عسكين في ألبهم زجاجات وبيضا أو أكواز قرة، وأغلقت زوجة أميل شوال الملح طالمة من أحد العابرين أن يتقله . . . ودار على حافظ حول بيت جده للمعطى دورتين رانياً للمدخل في تملب . . . وأعاق الشيخ مرسى مصحفه ومسح بكفه على وجه ابن عفرى . . . وجلبت أم محمد عقدة حلب من خلف البيت ووضعتها أمام الكاثون . . . ووقفت صبية على عتبة بيت الشيخ محمود

وفى قصة «الجبارنة» تنجح اللغة في خلق رابط دلالي نرى بعد رمزى واضح، بين الخطوط المتوازية التي شكلت بنة القصة . فقد لعبت وصية جابر الكبير بتكريرها، وقابليتها غير المحدودة لهذا التكرير، بالإضافة إلى بعض الجمل التي أصبحت مثل اللازمة، التي تستخدم بحرية شامة في الروصية ذاتها، في التمهيد لذلك التغير والتحول المرجى . ولقد ألقت الجمل للمتعلقة من العهد القديم، التي تستند أساساً إلى التقديم والتأخير البلاغى، ظلالاً مماثلة على المقابلة لتكرير الروصية . «الرب أخذ، والرب يعطى، فمتد أصبح لدوات الأربع أربع ونجم الجبارنة يجب الحمير، . . . الرب أخذ، والرب يعطى، . . . شكر الرب أولاً ثم لجابر الراسل بعده . . . وخلال سنوات قليلة امتزجت الجبارنة بالجمال، وامتزجت الجمال بالجبارنة . . . حتى أن أجساد الجبارنة استطلعت وهاجمت علت . . . وظلقت عيونهم، وفصرت أذانهم، ثم لم تلبث مشافهم أن نشقت وأشفاهم أن تفلطحت . . . نجمع طاهر ابن طاهر من أصلاب أطهار . كيف فلت عليه أسر البقال ؟ . . . الرب أخذ والرب يعطى . . . وقبل أن تتفصل العقول مع الذكريات الآلمية ظهر البتل، وديماً أطل وعادنا تحرك، وكأنه قادم من منازل القصر . . . الرب أخذ والرب يعطى . ما سمعنا أبداً أن جملا صمد جيل . . . واندفعت مطارة البتل إلى السلوك والكلام . . . فانكشحت حناجرهم ونفضمت أكشافهم، واستطلعت مناخرهم، وسمنت كواهلهم ومزغراتهم . . . »

كذلك لقد كان تغير الحيوان الموسى بانتائه، يمثل خطأ نامياً للأحداث، جعل من السهل ربط البداية بالنهاية وفتح الجبارنة كان يستمد الحمير . والاستخدام هناك لا يشير إلى الوظيفة بقدر ما يشير إلى تحول دلالي معيق، حيث يتوحد النجع في العادة - مع الحيوان المقتى شكلاً وموضوعاً .

وهكذا كان النجع يستخدم الحمير، ثم أوصوه باستخدام الجمال، ثم البقال . وفى كل هذا تستمر التحولات والتقمصات التي تكسر الخواجز والمقتلة، بين عالم الإنسان والحيوان المقتى، حتى تصل في النهاية إلى الروصية باقتناء حلوب . ولم يكن التحول في هذه المرة مدهلاً أو مفاجئاً، فقد كان الجبارنة حميراً وانتهوا بأن أصبحوا خنازير . ومازال باب التحولات مفتوحاً مادام هناك جابر كبير يمكن أن يوصى قبل وفاته . ومهما كان رمز تلك القصة، فإن الذى لا يخفى هو دور اللغة في إكمال نقص البنية .

### ٣ - ١ - ٢

وتلعب وواو العطف بوصفها واحدة من الخصائص الأسلوبية المميزة لمستجاب، دوراً لاقتا بحيث يكاد يصعب الظاهرة الدامغة في الدلالة عليه في هذه المجموعة . وإذا كان معنى العطف بلاغياً لا يتفق - في الغالب - إلا بذلك التوحد والتناغم الذى يجمع بين المعطوف والمعطوف عليه، فإن تامل استخدام وواو العطف لدى مستجاب يكشف عن تدمير اختياري مذهل للغة القياسية للعارف عليها . ذلك أن وواو العطف لديه يجمع نسفاً في السياقات والأفكار، التي يمتنع الجمع بينها، لا من حيث الزمان ولا المكان إلا في حالات الجنون والهلوان، أو الحلم . واللات في هذا كله أن هذا التجميع المتراكم لهذه السياقات التحميرية لا يتم عن طريق التناص لغوياً، أو دلالياً، محدثاً ما يشبه القوضى المقصودة في نسق السرد، ومنتملة في

على شئاني طالبة قطعة خيرة . . واستمر قصاص شعر محمد منكمأً في عمله وسط الميدان ونادى الشيخ إبراهيم على الشيخ غزالي طالباً منه النزول للذهاب معاً إلى مجلس صلح . . ووضع ضيق أبو ساسي نص الأيون أسفل لسانه وهرع إلى المنهى ليحتسب خزانين بين سادة ، وظل صاحب إبراهيم وفقاً أمام منزله ، ووقفت بديعة أم صابر باكية متحبة بين يدي الشيخ غلاب شاكية ابنها الوحيد ، وتحرك عبد الله من عتبة البيت وصعد السلم للراوق . . . ووقفت شقيقة على السطح لتشر الملابس دون اهتمام بإقبال الليل . . . . . (٣١) .

#### ٤ - ١ - ٢

ومثلما قلنا فإننا مستجاب بذلك البناء اللغوي عن طريق الواء ، نجح كذلك في إيماننا بتلاحيه بعلامات الترقيم ، وبخاصة الفاصلة ، مما أحدث نوعاً من القفوف والتداخل بين أنساق لغوية ودلالية ينفي أن تظل منفصلة في استقلال عن بعضها .

أحد محسني نفسه . . هو الذي استعاني ، حدثني قليلاً عن سعد زغلول والمنفلوطي وأحمد شوقي والتبني وكافور ما التي حدث بين أمي وتاجر زيل الحمام . . . كنت أغل ورفضت أن أعقل ما يحدث . قومه فعاد إلى ضري بكل مرارة اليأس . تحركت أعضائي لتتحرك فراعى وتخططان بسوسة فوق رأسه . . (٣٢) ؟ والدروسه عندهم وسيكون بها مدرسون ونظار ومفتشون ثم إبحار شهري محترم وأحطون توكيلاً للتصرف (٣٣) .

إن التماثل في بنية اللغة في مجموعة مستجاب سوف يلاحظ على الفور أنها لم تخضع لشئ من قوانين اللغة لتعارف عليها ، ولكنها خضعت للقانون الداخلي للنص الذي يتم بكثير من خصائص البنية النصية المجزئة في الأدب المعاصر . ذلك الاختصار الذي تتلاشى فيه التخموم بين العبارات والجمل والتراكيب ، وتهاجر الجدران بين الصيغ ، ويهجم المليون على الكلام العقل ، والعكس ، والسرد على الحوار والحوار على السرد ، والحوار على العرض ، والعرض على الحوار ، واللغة الذاتية على اللغة الموضوعية ، واللغة الوصفية على اللغة المياريية ، ويتصارع الوصف والسرد في حليتها ، بما يمكن منه القول بأنها أفضل تعبير من لغة اللاوعي الحديثة والمجنونة ، كبد نفس أساسي وواقعي لا ينفي تنبيه بوصفه المرأة الحقيقية لوجود الإنسان ، العاكسة لنوع الحياة التي يجها في هذا الوجود (٣٤) .

#### ٢ - ٢

ولقد أسفرت هذه البنية - شكلاً ومضموناً - عن مجموعة من الظواهر ، ربما لا نجد لها نظيراً عند غيره ، بوصفها ظواهر غير مألوفة من الناحية الدلالية على الأقل .

(١) فقد اتاحت للكاتب أن يجعل من المتصديات والممارسات الشعبية والطقوس المحفورة داخل أعماق أحقاد النفس البشرية ، شيئاً مضفواً بجدارية مع نسج مجموعة ، غير ممكن أو مقفل . وبيحت تصبح أي محاولة لتحليل ذلك النسج أو التدخل فيه بالخلف أو الاختصار ، عاملاً حاداً لأصالة العمل بأكمله . فالأمر في هذه البنية يتجاوز بكثير مجرد فكرة الارتداد إلى الواقع أو الالتصاق بالأرض الأم (٣٥) ، وغير ذلك وذلك أن كوبري البغيل - يا مؤتمين - مسكون بقيمته من أهد الأبدنين ثلاثة شياطين وعبدة سوداء وقرد .

ودرى من تقف فيهم أنهم رأوا بعصونهم الشياطين والعبدة والقرود يخرجون من تحت الكوبري ، ويعلمون الحجلة وسط سطحه . ويقال إن الشياطين - بسم الله الرحمن الرحيم - يجارسون العلماء أخرى غزية مع القرد أو العبدة السوداء . . . (٣٦) وقال رجل كسب رهانا بعبوره الكوبري في منتصف الليل مرتين ، إلى يطلع لم أبو درقة . وما هو أبو درقة يا شيخ إسماعيل . أبو درقة هو الخنش ذو الجوهرة التي تضوى في صدره عند الاحساس بالخطر . واتشى الرجل جانباً بثلاثة من الصبية قليل التجارب . وبدأ يجاهد ليشرح لعقلهم الضيق كل ما يعرفه عن أبي درقة . وحملت امرأة ذات ذرية بأن الغفاس - مؤكدة -

سيفقد القدرة على الإنجاب . . . (٣٧) ؟ نخطف أميرة عند بيت ، نجيب راس هدهد ونحمسه وندمه في فرشتها ، لا تعمل لها عمل . . (٣٨) . أصابها الداء فظلت تجرى بيننا ويساراً ، وتلج بيوت القديسين ومشاهد المشايخ وأنصار الله . تعلق إقردول والحلبه والدمسية وحلف البر والحليجان ، وتغنن فيه مزجياً تشربه له ريق

النوم . . . تقطع جريد النخل وتغنن منه صلباناً وتنام تحتها في الليالي المقمرة . . . وعاولات شاقة . تلك التي بدلوهما كي يصلوا إلى سر التكية وتعليل المصيبة . لجأوا إلى بعض ذوى الدرارية والحواروق في المناطق للمجازرة ، وفيها هم الحرفان والدويك الرومية ، وعانوا من بلع الأحجية أو مضغها ، وعانوا من القفر فوق الحفر الدائرية المملوءة بالثار للميت بالبحر ويؤيل الفئران وأرجل الزواحف . . . (٣٩) .

(ب) ثانياً إن هذه البنية - المتمثلة على المقاربة الاستغرافية المدلونية المعطلة - قد أتاحت لظاهرة الموت ، بوصفه نقصاناً إجبارياً يعترى الأشياء فيؤى بدى إلى الإحضاء من مسرح الأحداث ، ينفي أن يحل مكانته ، لا تحدث جليل معنوياً فحسب وإنما بوصفه حدثاً يجب أن يترتب عليه تأثير ما - ولو إلى مدى بسيط في بنية الأحداث - سواء بالمدم أو الإحالة ، أو تغيير بعض العلاقات الداخلية في القصة ، وما إلى ذلك . ولكن الذي يحدث لدى مستجاب هو عكس ذلك تماماً . فقد كان حدث الموت لم يمر دون أدنى تأثير لا من حيث الشكل ، ولا المضمون . فمن حيث الشكل كانت البنية في معظم الأحيان تحمل عناصر عدم الاكتمال منذ البداية ، بحيث سمحت لعبور حادث الموت دوناً تدمير جديد ، أو تغيير في هذه البنية . ومن ناحية المعنى كان الاستخدام المتغير للغة ، وفوضى توظيف مقولات النحو ، والتراكيب الدلالية ، يسمح هو الآخر ، بعبور حدث الموت ، ذلك العبور الذي يأن غلاباً في شكل جملة اعتراضية تشير بوضوح إلى التعمد والقصد في تمرير هذا الحدث دوناً توقف عنده . . . وفي خلال شهر واحد كانت اللغة الموحلة قد ردمت وارتفع البناء ، ما يسارى المتر . ثم توقف البناء بسبب حادث حادى ، فقد ذهب عتيق لتوقف جدى فوجدته قد أسلم الروح . . . (٤٠) . أصل مستعجلين . . لازم نسلهمنا للمعاول بعد بكرة عشتار لينها قبل الشتا الجاسى . . وسقط أحمى حيث حلت ودفن في إيسرل ١٩٥٠ (٤١) ؟ وإخوانك البنات ؟ . الكيرى تزوجت ثم ملقت وهى تلد ، الثانية في المنزل لم تترج بعد . . . (٤٢) . . . وبدلتا تذكر بأخبر محمود ابن عمتنا دولت والملى كان يتمتع بكداه متوقد ونشاط مله غير أن كلية سرعانة مهشة فاودت بعيانه . . . أصابنا الحزن فترة فقام سيد أبو محمود وقلد أباً أحفاداً وهو ينهر



المسكرة ... ووقفت سوداء حليقة بشعر خشن حتى حوافرها ... (٣٤)

وفي قصة «ذهب فقط» ترتبط لحظة التجرد من اللباس بلحظة الكشف التي يترقب عليها مصر الراوي ، حيث يثير الدليل (إبراهيم شهاب) ، وهو عاجز على نتج نهار زيل الحلام ، فيحمل الراوي عارياً كذلك ، طالباً من التجار أن يلدوه على ذلك التاجر الذي سب والدته الراوي ، ثم يطرحه أرضاً وهو يوشك أن يقتله .

... لكن للملحون عاد إلى جسدي فاحتضنته وألقى على الأرض وألقى ملابسه جانباً . ضربني حتى أغشى علي ، خلع ملابسي وألقاها في الجبلون الأسمن ، حلني فوق كتفه وقطع يترقي في الزروع . كنت عاجزاً صامتاً حزناً ، وكان شرساً غاضباً متوتراً ... نظر إلى الحيلام ... أشار إلى أن أسير خلفه فمجزمت ، حلني عارياً جثة حزناً ... حتى وصلنا إلى مضرب الحيلام ... (٣٥)

وفي قصة «عارياً مضى» يقول «دخل الرجل الشريف سرواله ليصبح عارياً تماماً ... وانتدعت أصابعه إلى عصاه وكسرها وألقاها بجوار ملابسه ، ونحرك في هدوء فلماذا ذراعيه ، ولم يلبث أن توغل في ظلمة المدخل وصرخ انزل يا مجرم وحياة أبو القاسم انزل سقت عليك لم هاتم انزل يا ملعون .. انزل - مدد يا فاضي ... ويطه شديد متوجس .. نزل وزحف على الأرض ذلك الانكشاف للمدخل ، الأسود يتولى فائماً من أعمال غويطة ، ودفقة السوداء كبرياء منتصبة ... وظل الحشيش يتهدى والرجل العاري يهرم ناحيته .. ثم تراجع الرجل يبطه وانصب فوق التربة . نظر الناس في همس : شفتوه ؟ ... وألقى نظرة صغيرة على الحشد ثم ... عارياً مضى» (٣٦)

ابنه ... واقترح عبد الكريم زكي (الذي غرق بعد ذلك في تسرعة المرح) ... (٣٧)

«... ولم أجد صالح ياسين في البيت قالت أمه التي ماتت بعد ذلك بأيام . إنه ذهب إلى السوق ليحارس اهتمامه في التحدث إلى نساء القرية حيث يجد متعة قصوى في ذلك ، وقد مات صالح ياسين بعد ذلك بأيام» (٣٨)

(ج) وعلى العكس من الموت جاء حدث التجرد من الثياب «الحري» بوصفه نقصاناً ظاهرياً هاماً مألوف ومتعارف عليه ، مرادفاً - طبقاً للمفهوم المغايرة - للحظة الكشف المعنوي ، أو تمهيداً للتحويلات الدلالية ذات التأثير المهم في إيقاع البنية . ففي قصة «كلب السنطة» ارتبطت لحظة الكشف في المعنى بتلك اللحظة التي تجرد فيها كل من الراوي والسيدة التي قاسمتها الحكاية من اللباس ، حيث أسفر هذا الكشف عن تحول عميق في بنية الحكاية ... ذراعها جيلتان ويدها راتحتان ، خلعت ملابسيها وابتمت لتشجعي ، خلعت فانثني ونظرت إليها لأبدأ المسألة ، فابتعدت عني في دلال . هل ذهبت إلى مصر - لم أذهب - لماذا مات أبوك - لا أعرف - كيف . فلم أعرف الجواب . طيب لماذا تزوجت أمك ؟ ... ووقفت المرة لتناول شيئاً من رف علوي فاتفص ل أنها جميلة وبهيبة جداً ... وقفت واحتضنتها فندلت وقبليتي بدأت تسأل من جديد فأغلقت فمها بكفي وأنا أجوبها ... ضغطت عليها بكل قسوة وحنان ... بدأت تلمص مني ، ازددت عليها ضغطاً ، أملت تزوجت الرجل الذي كانت تعمره قبل أبك ، أبوك أحمق وهو يسرق من مزرعة أحد البتاني ، أخذك ماتت وهي تلد قرداً .. ازددت عليها ضغطاً ، شعرها تلالشي ، وصوتها تغير ونما لها شارب ... ضربتها بعنف ... ذهبت

(٥) مجلة إبداع العدد السادس ، السنة الأولى يونيو ١٩٨٣ من مقالة لتفادي مالمى

دوجلاس ستون «التاريخ السري لثمان عبد الحافظ» ، حيث لاحظت الكاتبة الظاهر متساها عند تحليلها للرواية

(٦) سيزا قلم - مجلة الفلقة البليغة ص ١٤٤ ، ١٤٨ ، وانظر كذلك مقالي محمد بنوي وعصري حافظ - نصوص العدد السابق ، ص ١٢٥ ، ١٩٥ .

(٧) وهذا مفهوم مغاير لا يراه الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه مع الشعراء الطيبة الثانية ص ١٦٧ ، وانظر كذلك : محمد بنوي ، نصوص ، العدد السابق - نفس الموضع .

(٨) محمد إسويق ، السابق ، ١٠١ .

(٩) قصة «عارياً مضى» ، المجموعة ص ٩٩ .

(١٠) قصة «حياة البهارة» المجموعة ص ٨٥ .

(١١) قصة «كلب السنطة» ص ٩٩ .

(١٢) قصة «الفرسان بمشترق الطور» ، المجموعة ص ٧٥ .

(١٣) قصة «الجليظة» ، المجموعة ص ١٠٧ .

(١٤) قصة «موقعة الجبل» ، ص ١٥ .

## المصادر

(١) تعتمد هذه الدراسة على مجموعة ودعوى الشريعة القصصية لـ محمد مستجاب نشر مكتبة مدبولي ، القاهرة بـدون تاريخ . وعموماً فإن معظم قصصها مشورة في السبعينات والثمانينات في مواقع مختلفة . ونفس المجموعة تضم روايته «التاريخ السري لثمان عبد الحافظ» في كتاب واحد ، وهي شريحة دالة على أدبه .

(٢) مجلة عالم الفكر - المجلد الثامن عشر ، العدد الأول يونيو ١٩٨٧ - من مقالة : وسامه في بوطيكا البنية الروائية الجينية - لـ محمد إسويق ، ص ٨٩ وما بعدها .

(٣) مجلة نصوص - المجلد الثامن - العدد الثاني ١٩٨٢ : من مقالة سيزا قلم بعنوان «المغايرة في النص العربي المعاصر» ص ١٤٤ ، وما بعدها . وانظر كذلك كتاب : نيلا إبراهيم ، قصصنا للشعبي - من الرومانسية إلى الواقعية ، دار العودة بيروت ١٩٧٣ - مواضع مختلفة

(٤) عالم الفكر نفسه ص ٩٩ .

- (١٥) قصة وعملية خطف أميرة ، ص ٣٩ .
- (١٦) قصة وهلاكه ، ص ١٣ .
- (١٧) قصة واعتقاله ، ص ٢٥ .
- (١٨) أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار الزهراء ، القاهرة ص ٣٣ .
- (١٩) قصة وعبد الشمس ، المجموعة ، ص ٦٣ .
- (٢٠) قصة وكوبري النيل ، المجموعة ، ص ٢٩ .
- (٢١) قصة وحافة النيل ، ص ٨٥ .
- (٢٢) قصة وذهاب نقطة ، المجموعة ، ص ٩٧ .
- (٢٣) قصة وهلاكه ، ص ١٠ .
- (٢٤) محمد إسويدي ، السابق ، ص ٩٣ .
- (٢٥) يسرى الزب ، القصة والرواية المصرية في السبعينيات - سلسلة المراهب ١٩٨٤ - القاهرة ، ص ٧٦ .
- (٢٦) قصة وكوبري النيل ، المجموعة ، ص ٣٢ .
- (٢٧) نفسه .
- (٢٨) قصة وعملية خطف أميرة ، المجموعة ، ص ٤٧ .
- (٢٩) قصة والقرنان ، المجموعة ، ص ٤٨ .
- (٣٠) قصة وهلاكه ، المجموعة ، ص ١٠ .
- (٣١) قصة وكلب السطة ، ص ٢٧ .
- (٣٢) قصة وعملية خطف أميرة ، ص ٤١ .
- (٣٣) قصة وذهاب نقطة ، المجموعة ، ص ٩٦ .
- (٣٤) قصة وكلب السطة ، المجموعة ، ص ٢٣ .
- (٣٥) قصة وذهاب نقطة ، المجموعة ، ص ٩٦ .
- (٣٦) قصة وعارياً مضى ، المجموعة ، ص ٩٣ .

# انتحار الذات وانهييار القصة

## دراسة في تجربة

### محمد الماجد القصصية

---

#### إبراهيم غلوم

مقدمة : حين يقرأ المرء الكتابات القصصية لمحمد الماجد قراءة عادية لا تتنباه رؤية غامضة حول طبيعة الشكل الذي يصور به موضوعاته وأفكاره . ولكنه ما إن يعاود قراءة هذه الكتابات يجذب البحث والتأمل حتى تنشأ صعوبة أساسية من طبيعة الشكل الفني / القصصى الذى يسيطر على جملة تلك الكتابات . ومنشأ هذه الصعوبة أن محمد الماجد يكاد يكون القاص الوحيد في تاريخ التجربة القصصية في البحرين والخليج العربى ، الذى جعل من الذات المباشرة - بكل ما هي عليه من معاناة وتجهد - محوراً تدور حوله جملة العناصر المكونة للشكل القصصى .

وربما شغلت بعض بدايات كتاب القصة القصيرة في البحرين بالتعبير المباشر عن تلك الذات ، كما شغلت بهذا التعبير التجارب المبكرة في الأرمينية والخمسينيات ، ولكن ما يفرق بين هذه الكتابات وكتابات الماجد أن الذاتية لا نفشى بدايات « خلف أحمد خلف » - مثلاً - إلا بصورة خاطفة وهولية ، سرعان ما تتوارى شحنتها وراء ارتباج الواقع الموضوعى . أما التجارب المبكرة في الأرمينية والخمسينيات فقد كانت تقسم المواقف والأحداث الميولودرامية إلى معتقد وقيمتها في الحدود التي تستجيب لها ذات الكاتب ، وهوافظه الشجيرة . ومن هنا يمكن لأى ناقد قصير النظر أن يبدد الكثير من تلك التجارب والقيمة ( بكل ما يعنيه هذا المصطلح من شروط واعتبارات ) .

وفي مقابل ذلك تتميز الذات المباشرة في كتابات محمد الماجد بحضورها الدرامى المستمر ، وتطلوها وعدم انقطاع النظر إليها مهما تراكمت التنويعات الذهنية حولها ، ومنها استطالت الأحداث والمواقف ذات الإطار الواقعى / الملقى للملموس فوق سطح الحياة المادية ؛ فهناك إصرار واضح من الماجد على أن يجعل من الشحنة الذاتية صيغة قصصية ، وكأنه يعتقد أنه لا الشعر ، ولا الخواطر الصريحة ، ولا الإنشاء العالى الثيرة ، ولا غير ذلك من الأنواع ، يمكن لها أن تكون خفية بذلك الشحنة الذاتية ، مكتنزة بطبيعتها الدرامية المكتملة ، مغلما تكون عليها صياغاته القصصية .

وحين نتساءل : لماذا تنشأ الصعوبة من خلال التلازم بين نداه الذات المباشرة والتشكيل القصصى ؟ نجد الجواب في صيغة المقارعة التي خلقتها لنا تجربة الماجد في الحركة الأدبية ، وهي رغبته الشديدة في خلق شكل قصصى مستمد من حضور تجربته الفردية ، واستمرار الركون إلى ندائاتها المتكررة ؛ ذلك بأن تلك المقارعة تدفع بنا إلى استثمار أكثر من احتمال أمام كل قصة :

- قد تكون قصة وفق بعض الشروط ... وربما حققت إحدى القصص شرطاً لا يحققه أخرى ، بل ربما حققت أكثر من شرط .. وهكذا .
- قد تكون صورة فنية لحالة شعورية ما .
- قد تكون مشهداً درامياً محدداً غاية التحديد .
- قد تكون صيغة صحفية لموقف إنسانى .
- قد تكون صيغة قصصية لها شروطها الخاصة .
- قد تكون كتابة قصصية غير مكتملة ؛ كتابة تمثل نواة لتجارب

## قصصية اعرض وأكثر رحابة وتحرراً .

ومع كل احتمال من هذه الاحتمالات يمكن أن تأتي مجموعات كافية للإلتحاق بأحدها ، وكان كل واحد منها يصلح أن يكون مدخلاً لدراسة تجربة محمد الماجد القصصية .

كيف نأخذ هذه الصعوبة/ المشكلة التي تخلفها تجربة أدبية كهذه ؟ بطبيعة الحال نحن لا نستطيع تذلّيلها بدراسة كل الاحتمالات ، لأسباب منهجية خاصة . ولكننا نستطيع تذلّيلها من خلال دراسة المفارقة التي خلفتها تجربة الماجد مع القصّة ، أعني دراسة حدود استجابة نداء الذات المباشرة للشكل القصصى . وهنا يمكن لنا أن نحدد الافتراض الأساسى الذى تقوم عليه هذه الدراسة ، وكذا الأهداف التي تسعى إلى تحقيقها .

ويتلخص هذا الافتراض في صعوبة التعايش بين الذات المباشرة للكاتب ، والشكل القصصى للكلمة ، إلى حد يمكن معه القول إن الرضا بهذا التعايش ، والسعى التام نحوه ، لا يوجد إلا بفكرة الاحتمالات المتصلة . كما رأينا منذ قليل .

ويرتبط هذا الافتراض بتحديد مدلولي لماسين ، هما :

أولاً : تمجيد المنصر الجوهري للكون للذات المباشرة ، والبحث لجميع أشكال المعاناة والضعف المأساوى عند الماجد .  
ثانياً : تمجيد المنصر الجوهري للكون للشكل القصصى أو الصيغة الدرامية .

ونحن نعتقد أن أحداً من كتاب القصة القصيرة في البحرين لم يسع إلى خلق صورة التعايش بين الذات المباشرة والشكل القصصى كما سعى إلى ذلك محمد الماجد . وبغض النظر عن درجات الانحياز إلى طرىء التعايش أو عن تأثرها وتشكيلها الفنية في تجربة قصصية لم يدرها أن تستند كل خصائصها الممكنة ، فإن استمرار الماجد في هذه التجربة طوال عصره الأدبى ، وإصراره على أن يتزعم شكلاً قصصياً لكل آثار أزمته الروحية ، وهزمت الفزع التي يستشعرها من الواقع أو من الآخرين — أقول إن ذلك يعد في تصوري مغامرة تتسم بكثير من الجرأة ، لم يسبق لأى قاص في البحرين أن أقدم عليها بمثل هذه الروح التي كان عليها الماجد .

وإذا افترضنا أن هذه التجربة / المغامرة طلمت أشواط عصرها منذ أن بدأت النذر الواقعية الصارمة في الحركة الأدبية ( لواخر الستينيات وبداية السبعينيات ) فلنا — بلا شك — مستنصر فيها عمولة لارتداد مغامرة لم يكن أحد من الكتاب آنذاك ( وفيهم الماجد ) يقدر مآلها ، ويتبناها مصيرها ، إذ كانت خلطاً وتوتراً إبداعياً غير عادي ، أو كانت انهماكاً نحو قرار دفين ، وبخاصة إذا أخذنا في الحسبان انتلاء الماجد إلى أسرة الأدباء والكتاب ، بما يعنيه هذا الانتباه من التزام بالمغولات الفكرية التي حددها المنهج الفكرى للأسرة<sup>(١)</sup> .

وأعتقد أن تجربة قصصية تتسم بروح المغامرة كهذه ، برغم الأجواء الجليدية المهيأة لنثار الواقعية ، خلقة بأن تدرس ، بغض النظر عن حدود الإمكانيات الفنية/ الإبداعية التي حلّ للماجد بواسطتها مشكلة التعايش بين الذات المباشرة والشكل القصصى .

وستقوم بدراسة حدود هذه الإمكانيات الفنية في ثلاث مجموعات قصصية لمحمد الماجد ، هي : « مقاطع من سيمفونية حزينة » ، التي

صدرت عن مطبعة حكومة الكويت بدون تاريخ ، وتضمنت مجموعة القصص التي نشرها خلال السنة ١٩٦٥ — ١٩٦٩ ، والمجموعة الثانية « الرحيل إلى مدن الفرح » التي صدرت عن دار الغد سنة ١٩٧٧ ، والمجموعة الثالثة « الرقص على أجناف الظلام » التي نشرتها المكتبة الوطنية بدون تاريخ في عام ١٩٨٤ .

## أرضية التعايش / الوحدة الدرامية :

على الرغم من أن محمد الماجد كتب كثيراً من المقالات الأدبية في الصحافة المحلية ، إلا أن آيا منها لا يفيض بمعلومات مفيدة حول فكرة التعايش بين الذات والقصصى / الموضوعى ، وإن كان بعض هذه المقالات قد تناول موضوعات شغلت الزعامة الذاتية في الأدب العربى الحديث ، كرياضات الحياض ، وظاهرة الحزن في الشعر العربى الحديث ، وتحو تلك ما كتبه الماجد في بداياته الصحفية التي تتسم بكثير من الحماسة والجلدية<sup>(٢)</sup> .

ورعنا كان من الخير لتجربة الماجد القصصية أنها ظلت تسوق نفسها من غير مسوغات مسبقة ، يدفع بها الماجد بين أوتة وأخرى ، كما فعل ذلك غيره من كتاب القصة القصيرة في البحرين<sup>(٣)</sup> . وأياً ما كان الأمر فنحن نستهدف عدم الارتكان بالمعلومات النظرية التي يصرح بها الكاتب حتى مع انتشاله بها . ونعتمد في تتبع فكرة التعايش على ما تنطس به المجموعات القصصية الثلاث مجتمعة ، بل إننا لاصطنع لاتقننا نهجاً متديراً نرحم أن جامع لتجربة القصصية للماجد ترتكز على وحدة دراسية مكثفة لا تؤكد لنا شيئاً مثلاً تؤكد فعل التعايش بين الذات / الروحى ، والموضوعى / المادى .

ونتيجة لتشكل وحدة دراسية مكثفة في تجربة الماجد القصصية فلأن من الصعب علينا — منهجياً — أن نجزيه فكرة التعايش إلى عناصر وتفصيلات مركزة ، نتبعها مستقلاً بعضها من بعض ، الأمر الذى يقتضى القيام بتتبع سياق الوحدة الدرامية بوصفها الحدث المتصل بذات الكاتب من جهة ، والحدث الذى يترق للمجموعات القصصية الثلاث ، ومن ثم يشكل صورها ومواقفها ، ويلون لغتها وخصائصها التعبيرية المختلفة ، من جهة أخرى .

إننا ننظر إلى تجربة محمد الماجد القصصية على أنها فعل درامى عام يمتثل لتجربة الذاتية في الحب والكرهية ، وفى الموت والحياة ، وفى التساؤل والفرح ، وفيها هو دوى أو ما هو مادي ، وفيها هو فلسفى أو ما هو تلقائى . وتكاد كل مجموعة قصصية من المجموعات الثلاث تمثل مستوى محدداً من الفعل الدرامى العام ، أو مرحلة/ منطفة محددة من الوحدة الدرامية التي تنتمها تجربة محمد الماجد الذاتية من الحياة . وهو أمر موصول — في تقليدينا — بتأكيد فكرة التعايش بين الذات والقصصى / الموضوعى .

ويتلخص الفعل الدرامى العام في تجربة الماجد القصصية في وجود خيانة ترتكيبها المرأة لأسباب اجتماعية تارة ، أو بدوافع شيطانية تارة أخرى ( وهو ما نسير به مجموعة مقاطع من سيمفونية حزينة ) . ثم لا تلت تلك المرأة التي عذبت بطل قصص للمجموعة الأولى أن تلحق ثوب خيانتها فتبدو متطورة ، طالبة الحب ، ومستغفرة عن فعلها البطل يفرض في رية « أوفى تراجم ، أوفى مشاعر الذنب ؛ وهذا ما تعبر عنه للمجموعة الثانية « الرحيل إلى مدن الفرح » . ولا يكاد

أو يبحث عن طريقة للانتصار والوت ، وهذا ما تبرع عنه المجموعة الثالثة والأخيرة ، التي جاءت بعنوان « الرقص على أجنان الظلام » . ويمكن لنا أن نوضح الوحدة الدرامية السابقة في الشكل التالي :

السباق	مقاطع من سيمفونية حزنينة	الرجل إلى سدة القصر	الرقص على أجنان الظلام
الفصل الدرامي	خيالة المرأة	تظهر للمرأة	عودة الخيانة
ردود الفعل الدرامي	عذاب البطل بالسقوط	عذاب البطل بمشاعر الذنب	البراءة أو الوهم والانتحار

#### سيمفونية حزنينة .

ولا نريد أن نشغل أنفسنا بأية تفصيلات جانبية مهما بلغت أهميتها في تحديد طبيعة القصص المنتشرة في هذه المجموعة ، وإنما الذي نريد متابعه أمر يتصل بالمتنصر الجوهري الذي يجدد الشكل القصصي ، ويحدد - في الوقت نفسه - الذات المباشرة في تجربة الملاحظ ، هذا المتنصر هو خيالة المرأة .

إن خيالة المرأة في هذه القصص حدث متصل لا يكاد ينقطع عن إحدى قصص المجموعة حتى يعود إلى أخرى . وهو حدث مركزي ، يقع في بؤرة الصيغة القصصية . على أن الملاحظ لم يكن يعنى بتصوير مشاهد الحياة كما هي حادثة ، وإنما كان يصور الصدمة الشعورية المتبقية منها . والحياة بعد ذلك حدث مقدار ما يطلع إلى تجسيم ودود الفعل إلى درجة نستطيع فيها أن نزعج بأن الحياة بوصفها حدثاً لا تؤسس شيئاً في الغالب الدرامي عند الملاحظ ، وإنما الذي يؤسس هذا الغالب ويولّد شكله القصصي هو صياغة ردود الفعل / الحدث . ولذا فإننا نستطيع أن نعتدى إلى معلومات كثيرة تتصل بنظرية عمود الملاحظ حول المرأة ، أو حول علاقته بالآخرين من خلال تواتر ردود الفعل ، واشتداد ضرباتها في نفس البطل الذي يقدمه الملاحظ إليها بضمير التكلم في جميع قصص المجموعة دون استثناء .

ولعل من الضروري الإشارة هنا إلى أن الملاحظ لم يوظف خياله الرومانسي بالقدرة الذي يمكنه فحسب من استثمار حدث الحياة وحشد آثارها المعرّضة ، البالية الشدة ، دون الاكتراث بالصيغة الدرامية لحديث الحياة ، فقد ظلت قصصه تدنن للواقع برغم اعتمادها الأساسي على الانبثاق الشعوري ، وتدفق الشحنة الذاتية ، بل إنها تدنن بوجه خاص للأسباب الاجتماعية التي يشير إليها الملاحظ إشارات لامة ، خاطفة ، وكأنه لا يعياها بما يقدم ما يعيا بتأثير الحياة على نفسه .

ومن أجل ذلك نحن لن نتصف في البحث عن تحليلات اجتماعية أو سيكولوجية للحياة ، لأن الملاحظ لم يكن يستهدف مثل هذه التحليلات ، ولم يوفقها في الطبيعة الفنية للقصص القصيرة . لقد كان يستهدف ردود الفعل ، ويوظف صدمة الحياة لا غير . وقد حفر

بطل قصص هذه المجموعة يفتقر بما يتراسى له من آمال وأحلام حتى تعود تلك المرأة إلى خيالتها الأولى وضدّها الأبدى ، الأمر الذي يجعله متنزعا بضرعات قاسية ، يطلب البراءة ، أو يكشف عن الوهم ،

ويتضح لنا من خلال هذه الصورة / المقاربة وجود فعل درامي واحد يفتقر التجربة الذاتية لحمد الملاحظ ، هو الذي يمثل في تجربته مع المرأة ، بدءاً من خيالاته لأبطاله ، ومروراً بظهوره أمامهم ، وانتهاء بعودتها إلى الحياة الأولى . وهذا يعنى أن لدى الملاحظ عنصراً جوهرياً واحداً ، يدفع بتجربته الذاتية مع المرأة ، في الوقت نفسه الذي يطلع بالمواقف المتخيلة له ، إلى التكرار في أشكال قصصية أو قوالب تسم بؤرية درامية واحدة .

هذه هي الأرضية التي ابتكرها محمد الماجد لحلق إسكافات التعاش بين الذات والقصص / المروضي . والسؤال الذي نطرحه بعد هذا التحديد الأول لسباق التجربة القصصية عند الملاحظ يتصل بكيفية إقامة التعاش ، ويحدد الإسكافات الفنية والتصويرية التي أقامها الملاحظ لأشكاله القصصية خلال المراحل الثلاث التي مرّت بها تجربة البطل مع المرأة ( ١ - الحياة ٢ - الظهور ٣ - الحياة ) ، ويتصل أيضاً بالصيغة / الرتيبة التي انتهى إليها الملاحظ عند كل نقطة ، ويتصل أخيراً بالظروف الاجتماعية التي سوّج كل ذلك ، وخلقه في أوتة تسم بالدقة والحساسية من الناحية الاجتماعية والسياسية .

#### الدرامي في الحياة والسقوط :

تعد الحفبة المنشدة من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٧٠ هي الحفبة الذهبية بالنسبة لتجربة محمد الماجد مع الصحافة المحلية ، وبخاصة صحيفة الأضواء . وقد تركزت اهتماماته حول اللادة الأدبية ، فكان يتناول أعمالاً أدبية بالعرض لسائر ، وكلمو ، ونجيب محفوظ ، ويتناول أحياناً ظاهرة أدبية محددة ، أو مشكلة فنية بتبنيها في النشاط الفني للأندية المحلية ، ويتناول أحياناً أخرى صياغة موضوعات في قالب خاطرة ، أو مقالة وصيغة تقتضيها المناسبة العامة ، كعيد الأم ، أو ذكرى الهزيمة ، أو ذكرى رحيل الزعيم جمال عبد الناصر ، ونحو ذلك من المناسبات . غير أن أكثر ما أنتجته هذه الحفبة من عصر الماجد هو ما نشر في القصة القصيرة موزعاً بين « الأضواء » ومجلة « هنا والبحرين » . ذلك بأنه نشر في هاتين الصيغتين ما يزيد على الأثنى عشرة قصة قصيرة ، ضمّها جميعاً في مجموعته الأولى « مقاطع من

ذلك في : الدخول إلى الجنون/ موت الأم/ البكاء المتصل/ الصمت  
البلع/ الصلاة على الشواطيء/... إلخ ونحو تلك للملاحم بالصور  
التي يجعل الملاحم منها معادلاً لبعض لحظات ردود الفعل/ الحيانة .  
ومن قبيل ذلك مثلاً :

« الزقاق يحضر على فراش الصمت/ صوت جريح كان ينساب في  
أصمق اللا شيء » (صوت أفعى) « عبرت الزقاق تحت ضففات  
حدائي/ مكنتي... كان كثيباً حزيناً يقن تحت حوافر الغبار/ قلبي  
يهب من أعمق العلم/ كانت الشمس تحرق وجهي... » وتتبع  
أخيراً باللغة الرومانسية التي تزدى طاقاتها التعبيرية بفعالية واضحة في  
اتجاه واحد ، هو جلاء آثار الحيانة فوق صفحة الذات المباشرة ؛ ذات  
البطل/ الملاحم الذي حل في داخله أبلغ معاني الحب والظهور والوفاء ،  
في حين اندثرت له الفتاة أبلغ صور النكوص والحيانة . وننتظر إليه  
يقول في هذه العبارات :

« ولم أجد وأنا في ذروة فيهمي أبداً يعزني ، حتى أنت يارمز  
الجنون والضياع . استغرق في أصمق خضوع المرأة ، ووضعت  
للوابع... للتغليب ، للدمار ، للتصلب الذي يقرى أصمق الأبرياء .  
أه لقد كانت لجهيمي كبيرة ، أكبر من أن يعزني أحد فيها . وكان أن  
لويت طرفي من الناس ، عن الحياة ، عن كل شيء ، وانزويت في  
عزلة كتيبة مظلمة ، اجترأ بؤسي ، وأتلفد بأحزائي... » (١٤)

لقد تمتدّت أن أسوق النص السابق مؤكداً المفردات المعبرة عن  
ردود الفعل/ الحيانة ؛ وذلك لأن أرى في لغة الملاحم وفي طاقته  
التعبيرية إسماعاً شديداً في قصير البعد الأول خلعت الحيانة . وهو  
إسماع يفرط في إمكانات تماسك الحدث الدراسي ، ليس لأنه يلوب  
الآثار ووردود الفعل فقط بل لأنه يسرف في جلاء معاني السقوط  
والضياع والخزن ، ويؤيد الطائفة التعبيرية في حدودها ؛ الأمر الذي  
يجعل من لغة القصّة إنشأه بغير تعبيراً عالي التبرة عن الذات المباشرة .

إن ردود فعل الحيانة لا تقتصر لنا طبيعة الشكل واللغة في « غناء  
الذكريات » ، وإنما تفسر موقف احتجاج الملاحم ، وبقمته ، وروحيته في  
التشفي من المرأة التي لم تخلص له كإخلاصها لها ؛ فحين تقول له الأم :

« كانت إرادة أيها أقوى من إرادتها » ، يرد عليها بهذا الاحتجاج :

« هراء... ليس إرادتها (كذا) أقل قوة من إرادة أيها... يجب أن  
تتمرد... أن تتور... أن تصرخ في وجه العبودية الأبوية » .

أما التشفي فيجبر عنه حين يقول :

« ونجيت لو كان لي ذراع هرقل لأوقف به عجلة الزمن ، وأسحق  
به اليوم الذي متزولين فيه » .

وأعمق ما صاغته « غناء الذكريات » من معاني موقف الاحتجاج ،  
لا يأت إلا في صورة إشارات خافتة لا تغوص في حدث الحيانة ؛

فالبطل يقول بعد أن ثلاث ليلة مرهسا :

« أموت أنا ليحيا غيري ؛ أنا الذي ماش ينتظر... » .

وعله إشارة تقرب ردود الفعل من البعد الثاني الذي يمثل فيه

الإحساس بالتناقص ، وهو يشير أكثر من مرة إلى أن ذهب المرأة عنه

ذهب لروح ولحياته ، وكأنه يصمّد تأثير الحيانة لينبؤ الفتاة معادلاً

للحياة ، برغم أن بعض هذه الإشارات يرد في ذروة مشاعره

الحيانة في ذات البطل عند الملاحم ثلاثة أبعاد رئيسية ، تمثل عالم  
الميلودراما الذي صاغته قصص « مقاطع من سيمفونية حزينة » :

البعد الأول : يتمثل فيها يكشفه حدث خيانة المرأة من السقوط  
والخزونة والحياة والضياع والخزن ، ونحو ذلك من المفردات التي يتراكم  
استخدامها في جميع القصص إلى درجة تكاد تنوء بها هذه  
القصص ، ونحو من إمكانات حركة الخيال فيها .

البعد الثاني : يتمثل في استجابة حدث الحياة لمشاعر الحب  
واللا جنوى والتناقص والاحتجاج .

البعد الثالث : يتمثل في تصاعد تأثيرات الحيانة في شكل يجعل من  
انقطاع صلة البطل بالمرأة ، وتصعد الثقة فيها معادلاً طبيعياً لانقطاع  
صلة البطل بقيم الحرية ، والمعدالة ، والحياة ، والأمن ، والحب .

ونظراً لأن قصص الملاحم لا تنفرد الواحدة منها بتجسيم أحد الأبعاد  
الثلاثة مستقلاً عن الآخر ، فإن من الضروري أن نتناول بالتفصيل  
والعرض بعض قصص المجرعة ، مؤكداً عدم انفصال تلك  
الأبعاد بعضها عن بعض في أغلب القصص ، لأنها أبعاد ردود الفعل  
يقدر ما هي الأبعاد للصيغة الدرامية .

ولمّا الملاحم إلى حول فتية مطروحة ، ووسائل متكررة غالباً يستحضر  
من خلالها ردود الفعل ، ويدفع من طرفها فطش الشحنة الذاتية  
للمترامية من حدث الحيانة . وقد بدأ أول ملاحم إلى حيلة التذكر في أول  
قصة ينشرها في « الأصواء » عام ١٩٦٥ ، وهي قصة « غناء  
الذكريات » ؛ فقد جعل البطل يكتب ذكرياته إلى الفتاة التي أحبها  
يشوق مدثر ، بعد أن تسرب إليه في أصمق الصمت صوت أغنية قدّية  
وافقت نغماتها خفقت قلبها عندما كانا عبيين ، يلوب كيانها ؛  
وترتمش أطرافها ، حتمها يستمعان إليها . إنها أغنية « وقف  
يا أسمر الفريز ، التي يتدفق فيها صوتها فتفتن شحنة من للمشاعر  
للحظة بالألم والمرارة والخزن ، يعبر عنها البطل من خلال سرده لقصة  
الحب القدّية . لقد كان يجب فتاة ندرها معها له منذ أن كانت طفلة ،  
ثم سافر للدراسة في الخارج ، فكانا يتبادلان خطابات الحب ، وفجأة  
انقطعت عن الكتابة إليه ، وعندما عاد إلى الوطن لم يجدها في استقباله  
بالمطار مع أمه ، فهي بخفية أمل شديدة ، ثم ازدادت مشاعره للآ  
عندما عرف أن والدها سيزوجها من تاجر كوفي كبير السن طمعاً في  
ماله ، وأنه منتهى من الأفعال به . وبدلاً من أن يفتق هذا البطل  
الأسباب الاجتماعية وراء هذا الانتقام ، راح يعبر عن نغمة الشغف  
على المرأة التي دثرت بصمتها وخيانة حبه لها ، وتضرمها لأبيها ،  
وعدم احتجاجها ؛ بل إنه ينتهي في آخر القصّة إلى هذا السؤال :

« لماذا لم يهيم على وجهك كالجنونة كما همت أنا ؟ لماذا لم تصب  
على الشاطئ كما صليت أنا ؟ » (١٥)

وتعمل الصيغة القصصية السابقة لغناء الذكريات صلاح  
ميلودرامية يتمثل بعضها ببعض على نحو يجعل من الصعب على أي  
باحث أن يتوقع منها استجابة مقننة للطبيعة الفنية في القصّة القصيرة ،  
في حين أنه من اليسير قبول تلك الملاحم على أنها ذروة الخطاب المباشر  
بين الملاحم وبطل القصّة الذي يترق ذكرياته ألفتها .

وتبدأ ملاحم الميلودراما منذ إسماع الملاحم مع ردود الفعل التي  
حدهاها في البعد الأول . بعد الضياع والفقد والانهاء ، كما نلاحظ

فعل الحياة ، وكأنها تصعد تمعيراً عن كل حد لضربة قاسية ينتهي أثرها بانتهاه القصة . ويتغير آخر بكنتا القول أن قصص الملاجئ لا تبنى درامياً فوق تلك الأفكار والأحكام القاطعة ، وإنما تبنى فوق شحنة ذاتية عريضة لا تخرج عن إطار ما سميته برودة فعل الحدث . وخلق هذه الشحنة أن تجرأت في تبارها كل ما يتراكب مع انشقاقها من صور .

وقد صرحت القصص التي عرضتها لها في معنى بوجود مشهد الحياة في الماضي ، فكانت تقنيها تقتضي الرجوع إلى ذلك الماضي — كما رأينا — بوسيلة الاسترجاع والتذكّر أو التداخي ( تبار الوعي ) . وقد استمر الملاجئ يستخدم التقنية نفسها في بقية القصص تقريباً ، مع بعض التطورات السيرة التي لم تأت لصالح الشكل القصصي / الموضوعي ، بل إنها تأتي لتحقيق حضور الذات المباشرة ، الأمر الذي سيقلل من الإمكانات الفنية لإقامة التمايش بين هذه الذات والغالب القصصى للمكتمل .

وإذا كانت قصة « إن يغني القمر » ( أغسطس ١٩٦٧ ) بداية الملاجئ مع تقنية الإيحاء بوجود الحياة ، فهي هذه القصة لا يفتني التصريح بالحياة اختفاء كلياً ، وإنما تشتت في إشارات خاطفة قد لا تتركها القراءة العادية للقصة . ويتوافر مع هذا الإيحاء محاولة أخرى تميز بها هذه القصة من بقية قصص المجموعة ، فلك بأن الملاجئ لم يتنطق بكلماته في فتح صمام الشحنة الذاتية إزاء فكرة الحياة ، وإنما طلع يطالع نحو الدخول لها يشبه حلم اليفظة . فيعد أن تزوجت حبيبة « سنه » ووترته بتبرير المرأة والسلام ، تراءت له وقد كسرت غولها ، وأقبلت عليه كما يقبل في أول مثل المطر ، ثم ينتمج هذا الجدل مع حبيبة من عالم الحيات المجرى ، ولكن لا يأتى أن تصفحه الجدلان ليحول في خاتمة القصة .

و فتحت النافذة ، وتلمعت نظرائي في الظلام . كانت السماء حزينة صابغة ، لا نجزم تزفر فيها ، ولا قمر يغني »<sup>(١٤)</sup> .

لقد فتح حلم اليفظة بعض الإمكانات لعمل الحيات في هذه القصة ، خصوصاً في مشامعها الحتمية ليرغم أن الملاجئ لا يزال يحد تلك الإمكانات ببقية الحياة ، وسيطرة ردود أفعالها في نفسه ، إلا أنه استنحى بعض عناصر الطبيعة ، كالارض والمطر والليل والظلام وضياء النجوم والقمر وزرقة السماء ، ووضعها جنباً إلى جنب مع بعض الظلال الصوفية المستمدة من القرآن البطل بالحلاج ، والقرآن للمرة برامية المعاني . وتريدها لفكرة أن اللين يجير الله لا يموتون . . كل ذلك يشير إلى أن عنصر الحيات يمثل الطاقة الحيوية التي يدفع انفجارها إلى خلق عالم درامي لا يقل قوة وتأثيراً في عالم القصة الواقعية . بل يمكن الملاجئ قد أدرك قيمة هذه الطاقة في تحقيق إمكانات التمايش بين ذاته وقالبه القصصى ، بل إنه حين استخدم بعض إمكاناتها في قصة « إن يغني القمر » لم يكن يخطط لأبعاد الحيات للترافد مع حلم اليفظة ، وإنما كان يعمل من هذا الحلم وسيلة من وسائل انتزاع ردود فعل الحياة ، ومما يبدل على ذلك خاتمة القصة التي أشرنا إليها منذ قليل ، والتي أعادت له مראה آثار الحياة .

وتختفي في بقية قصص المجموعة إشارات الإيحاء بوجود فعل الحياة ، ويكتفى الملاجئ بولوج عالم ردود الفعل ، وهو عالم يتصل بما عرضناه في القصص السابقة ، وتترد فيه الأفكار والأحكام القاطعة

الرومانسية البالغة ، كأن يقول : « إن فلنك نحن صامى وآلامى تكفيراً عن خطايا الآباء الذين يسمون فلذات أكليهم في سوق الرقيق » .

وتستمر العقدة الميولودية/الرومانسية في جميع قصص « مقاطع من سيفوفنية حزينة » . فهي قصة « الجسيم » لا يختلف حدث الحياة عن « في غناء الذكريات » ، حيث نجد البطل أمام تداعيات داخلية غزيرة ، تكشف عن درجة مرطبه برودة الفعل . لقد أحب فتاته ، وأحبته ، ولكنه دخل معها في لعبة متناقضة ، إذ إنه علمها حرية الاختيار معها لتعلمت الممكنات أفعالها ، انطلاقاً من ثقافته الوجودية . وكان أن تركته واختارت صليبه . وهو الآن يعاني الموت والجراح في حين تمزق الأفراس والمسرات في ليلة عرس حبيبة وصلبته .

ثم تتكرر صيغة العقدة السابقة في قصة « لأمراً للضالعين » ، سوى أنه هنا ينتقل من استخدام تبار الوعي في قصة « الجسيم » بوصفه وسيلة لإظهار ضراوة ردود الفعل ، إلى استخدام وسيلة المزاوجة بين الحوار والمزجورج الداخلي المبشّر . فلحوار يكون بين البطل وامرأة عاهرة ، ينظر إليها في سخرية تجردها من أي ادعاء بالظهور والبرامة . ويستخرج للمزجورج الداخلي بعمق وتوتر يندق فيه بعنف حل معاني الزيف والطاعة والضياح والحياة التي وجدها من حبيته « يدور » ، فحين كان يصنع لها إكديلاً من خيوط القمر ، ويصنع لها قصراً في أحلامه في الباقوت الأزرق — كما يقول — كانت « يدور » تركه متجهة نحو صليبه « عزيز » الذي عرفها إليه في أحد الأيام . وهكذا يتوزع تمجيد ردود الفعل في هذه القصة ، تارة في حوار البطل مع امرأة عاهرة تبادلها المشاعر للزيف ولحب الكاذب وجهها لوجه ، وتارة أخرى في انتماس البطل مع تداعياته الخاملة . وظل الكاتب ينتقل بين الحوار والمزجورج ، في الوقت الذي كان فيه « يدور وعزيز يلتقان في جصرة واحدة وحل سرير واحد » .

وقد استخدم الملاجئ تقنية المزاوجة السابقة في قصة « بكاء صلمت في ليل طويل » ولفوق الأرضية نفسها التي تتحرك عليها ردود فعل الحياة . فالبطل يكابر أولاً ، ويظهر بأنه قد نسي المرأة التي غاتته ، ولكنه لا يلبث أن يدخل في التمييز من مشاعر السقوط والانتهاه خلال الحوار مع صليبه ، بل إنه لا يكف عن الإفضاء بأحلامه واستنتاجاته ، سواء حول المرأة أو حول الحياة والحب والآخرين . فهو يقول مثلاً : « الحياة امرأة غيب » ، ولكني نحبها يجب أن تكون أكثر غياه منها » ، « الحب الذي أكتب عنه غير الحب الذي يمارسه الناس في المجتمع الحبريني » .

« غريبة فتاة هذه البلاد : إما ضعيفة فتستسلم ، وإما غيبة فتحرق نفسها يا »<sup>(١٥)</sup> .

والحق أننا ينبغي ألا نمول كثيراً على مثل هذه الأحكام ، وغيرها الكثير مما يصعدنا في قصص « السيمفونية الحزينة » ، وذلك لأنها تأتي تمعيراً عن الانقلاب الروحي والفكري الذي يمر به بطل الملاجئ في جميع القصص من جراء الحياة . وهو انقلاب لا نعلم مدى صلابته ، لأنه لا يرتبط سوى بخلق العلاقة مع المرأة . ومصداق ذلك أن الملاجئ كثيراً ما يجعل الحياة والانطلاق والسعادة ونحوها قرائن لوجود المرأة والحب ، فما إن تنتزع المرأة من حياته حتى تغلب عليه كل القيم ، ويسلم نفسه إلى اللا شيء ، كما يمرر عن ذلك في قصصه . وللملك تصيح الأحكام الحادة عشوائية في قصص الملاجئ ، تجلرى سياق ردود

ذلك أنه يقوم دوماً بمقارنة هذه الحلية مع واقع المثل والغيم التي تتمثل له في العالم المحيط ، ومن ثم يقرب بطل الماخذ من الشعور بالبعث عن طريق هذه المقارنة ، أو الربط بين حالته مع المرأة وبين العالم الذي يتجاوز هذه الحالة . وهذا ما ييسره إلى الشعور بالتناقض واللاجئى<sup>(١)</sup> .

#### الدراسى فى التطهر والتراجع :

حين يكتب محمد الماخذ قصص مجموعته الثانية فى الحقبة الممتدة من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٧ نقفنا إلى عالم قصصى مغاير إلى حد كبير للعالم القصصى الذى جال فيه بطل « مقاطع من سيمفونية حزينة » . ففى حين كان هذا البطل لا يخرج لنا إلا لاجئاً بضروقة ردود فعل الحيانة التى ترتكبها المرأة ، يكون فى مجموعة « الرحيل إلى مدن الفرح » أمام المرأة نفسها ولكن بمشاعر مختلفة ، وأفكار مقاومة ، وراغبة فى البحث ، والمراجعة ، بل إنه يتبدل بمواقف هادئة أمام تلك المرأة ، ويفسح لها فرص الإنضاض أكثر مما كان يفعل مع امرأة السيمفونية الحزينة ، يحلونها فوق أرض واحدة من المحبة والأحرار والضياع والرهبة العارمة فى البحث عن طريق جديد يخرج به/ها من « مدن الجفاف » ، « مدن التسلية » ، « مدن الحسرات » ، « مدن التشويه » ، التى يشير إليها فى قصص هذه المجموعة .

لم تكن لدى الماخذ نوايا طيبة إزاء امرأة السيمفونية الحزينة ؛ فقد كان يوجهها ويواجه خيانتها بشكل يوسى فيها بتلقه من الآثار النفسية والروحية للزمنة ، ولذا كان يدب على إسكانها ، وإضفاء مواقفها ، وربطها بالماضى الذى لا يتحرك الآن .. فى الترقى واللحظة ، وبقدر ما يحركه هو ويغنى مشاعر الحادة نعوها . وبهذه المثابة خلق الماخذ سيقاً درامياً غير مكتمل العناصر كما رأينا . والدلالة على عدم اكتماله أن البطل لا يرى إلا عند نقطة واحدة هى التعبير عن ردود فعل الحيانة ، دون أن يجاوزها إلى مقاومة هذا الفعل ، أو إلى تصويره على الأقل .

وفى قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » تبدأ بعض إمكانات التخلص من السباق الدرامى السابق فى الظهور ، دون أن يعنى ذلك التوجه نحو خلق سياق جديد مكتمل ، مشبع بعناصره ومقوماته الدرامية ، التى مستحق قفراً نهائياً بتضيق الشكل القصصى ، بل إن ما تنبئ الإمكانات الجديدة فى هذه المجموعة بتحصن فى تغير بعض التفاصيل الخاصة بصورة العالم الدرامى ، وتحريك بعض مواقف البطل والمرأة على السواء بما يتواءم مع مقتضيات المفهوم الدرامى للاحتمال ( الأروى ) .

ويتربك الاحتمال الذى تنبئ هنا من إطار الحدث الدرامى العام لتجربة محمد الماخذ الذاتية/ القصصية ؛ لأنه يمثل موقفاً متقبلاً من موقف الحيانة السابق ، ألا وهو « التطهر » ، الذى تشبّع به امرأة « الرحيل إلى مدن الفرح » ، أو تتلفع برموزه الموحية إلى حد يدفعنا إلى القول بأنه — أى التطهر — سيشكل العنصر الجوهرى الذى يحدد طبيعة التعاليش بين الذات/ الروحي والقصصى/ الموضوعى ، كما يحدد الإمكانات الفنية المواتية له أو الترتبة عليه .

ولنازعم أن فعل التطهر يشمل جميع قصص « الرحيل ... » على

نفسها حول المرأة والحياة والحب ، كأن يقول مثلاً فى قصة « العالم يموت فى المحرق » :

« أرد أن أسلب جميع النساء وأقبع بين بعيداً .. بعيداً ، لأشعل النار فى أجسادهن »<sup>(٢)</sup> .

وفى هذه القصة ، كما فى قصص « صدقة عجبة » و « أصداء الفجيرة » و « من أحداث يوم نائه » و « ثلاث أغنيات على قم التاريخ » ، تضعف الوسائل الفنية المؤسسة لأرضية التعاليش بين الذات والقصصى/ الموضوعى ، خصوصاً مع فكرة اختفاء تصوير الحدث/ الحيانة ، والاكتفاء بعرض الصور والأحكام التى تجسم النهاية لوجود البطل .

وربما كان المكسب الأساسى الذى أتى به اختفاء التصريح ، أو الإيجاز يحدث الحيانة فى تلك القصص ، هو أن الأحكام والأفكار لم تعد تنصب حول المرأة وحدها . إنها تنصب حول الوجود بأكمله . وإذا كانت قصة « العالم يموت فى المحرق » نسخة أخرى من قصة « لا مرغا للضامين » ، وقصة « أصداء الفجيرة » نسخة مكبرة أيضاً من « الجحيم » و « بكاء صامت فى ليل طويل » ، فإن بقية القصص تضمحل فيها إمكانات الصيغة القصصية إلى حد يهين بأن تجرّبه الماخذ فى هذه المجموعة تنتهى إلى احتمالات تهدم موهبة القصصية ، وتدفع بها نحو التضمحل .

إن ما يمكن إجماله حول « مقاطع من سيمفونية حزينة » هو أن وجود عتدة رومانسية/ ميلودرامية متكررة فى جميع القصص التى ضمتها قد منح بعض إمكانات خلق العالم القصصى/ الدرامى ، برغم الملامح المباشرة التى تخلفها شخصية الماخذ مع حركة بطل القصص . وبرغم ما يعتت تلك العتدة ( ردود فعل خيانية المرأة ) من تكرار مستمر للصور والأحكام والمشاعر ، إلا أنه بالإمكان تحديد بعض إنجازات تلك العتدة . نجدها مثلاً فى قصة « بكاء صامت فى ليل طويل » ، التى استوعب الماخذ من خلالها خطوط الأبعاد الثلاثة لردود فعل حدث الحيانة ، بحيث أصبحت هذه الحيانة تعنى النهاية ، كما تعنى البعث والتناقض ، وتعنى — أنصبراً — انقطاع الصلة بالحرمة والحياة والعدالة .

ولعل التنقيب المستمر فى ردود الفعل هو الذى أُنجز للماخذ استخدامه الفنى المتميز للمواجهة بين الحوار والمولوج الداخلى ، وتوظيفه للعنصر الجوى فى حلم القطة ، وهو الخيال . كما أن ذلك التنقيب وقع للماخذ إلى أن يوقف قراءاته المتعددة ، وثقافته الوجودية والروحية . فهو فى قصة « الجحيم » يوظف المفهوم الوجودى للحربة ، ويتبنى منه مفارقة مؤلة توجع إحساسه الداخلى الذى يمور بتأثير الحيانة . وهو كذلك يدعم حواراته الدنيوية والتعبيرية ببعض الصور المشاعلة فى أدب البعث ، كأن يشير إلى معنى السعادة والحب والحياة ، تارة وفق مفهوم الحب الوجودى ، وأخرى تحت تأثير مباشر لما قرأه فى الأعمال الروائية لأليير كامو وسارتر .

إن من الضرورى ألا نغفل فى تحليل الإمكانات الفنية التى بعثها استجابة الماخذ للثقافة الفكرية على تزايد كلمات جاهزة ، كالعبث والتفاهة والسأم واللاجئى والعدم ، ونحو ذلك مما ينتشر فى قصص المجموعة . وربما كان من الأفضل أن نغفل على « ذلك التجنوب الداخلى الذى يتردد فى أعماق البطل حين يعيش غيبته مع المرأة ..



ومن القصص التي تتمثل فيها العقدة الأولى : « الطريق » ، و « جريمة في حق مجهول » ، و « شجرة النور » ، و « الخيول والأرجوحة » ، و « احتياطات أمن ضد تسلسل الحب إلى مدن الجفاف » ، و « عطيل مع سيد البحار » ، و « ضياع في مدينة أجيها » ، و « عزيز ما ناسي » ، و « مسيرة عاشق في حواري الفجر » . ويستحاول الدفغ بملاحظات حول هذه القصص ، بحجم الإحساس الدرامي الذي يصب مع الشعور ببراعة المرأة وتظهرها من الحياة .

يبدأ المقطع الأول في قصة « الطريق » بهطل زفاف ، في حين يكون البطل أمام امرأتين : واحدة تتعرف بالرابطة الحميمة التي تربطها به ، والثانية تتخذه بحنين أنثى مزينة باللازورد ويريق اللباس . غير أنه - في مقابل ذلك - يشعر باللامعنى لوجوده ويخرج . ثم نجد في المقطع الثاني في طريق طويل موحش ، يشعر بالأم ، ويفتلك طيف امرأة غير محددة اللامع ، وتتأهبه رغبة في العودة ، ولكنه يقاومها وفي المقطع الأخير يعود إلى مكان الحفل فيجد أطفالاً مشوهين في الطريق ، في حين تترى الجميع تغيرات تفزعها ، وتجعله يسرع ويعود إلى الطريق الطويل .

وتتكرر صورة البطل المنسرب أمام المرأة في « جريمة في حق مجهول » ، فالبطل ينقذ فتاة أرادت أن تنتشر لأنها ليست جميلة ، وزوجها لا يحبها ، ثم رأى كيف يتسدى عليها بوحشية في ثلاثة رجال ، وظل يخرج عليها بحيرة ، وتردد . وحين تأهب لإختبار الشرطة تراجع عن ذلك ، وفعل الذهاب إلى السجن .

إن لدى بطل مثل هذه القصص شعوراً ببراعة المرأة ، ولكن المآجد لا يعبر عنه بصورة مباشرة ، وإنما يكفنه في صور وإيماءات مقنعة ، بل إنه - كما في القصص السابقتين - لا يقوى على الاستجابة لإخلاص المرأة وإقبالها عليه ، وكان لدى هذا البطل شعوراً دافئاً من الشك ، لا يستطيع أن يجهد ملاحظه ، أو قل إنه لا يفسح عنه إلا من خلال انسحاباته المتكررة ، وحيوته المستمرة . وفي هذا يكمن جانب دقيق من الإحساس الدرامي الذي يعلق عليه المآجد الشكل القصصي لمجموعة « الرجل إلى مدن الفرح » . ذلك بأن عدم تحديد ذلك الشعور الدفين يجعل بطل القصص شخصية تلتف بالغموض والأسرار ، وتكون عرضة للتأويل والنسب بما سيؤول منها القدام ، وهذا ما يبين المآجد المختلة لدى البطل بحركة لا يمكن التنبه لها إلا عندما توضع قصص الرجل ضمن إيقاع الحدث الدرامي العام لتجربة المآجد القصصية .

ويمكن أن نسوق مثلاً لتلك المآجد المختلة من قصة « احتياطات أمن ضد تسلسل الحب إلى مدن الجفاف » ، فقد بدأت بعبارة يقولها البطل .

« سمعت المحوت يقول للقصر مهدداً : إن أغصانت على منجمه أكلت » . ثم يسقط الكاتب الدلالة الشمية لفردة المحوت ( الاعتقاد بأن خسوف القمر يحدث حين يأكله المحوت ) على مقاطع القصة . يقول في أحدها :

« قالت له وهي تعاقبه : أحبك ، حتى أنني أشعر بأن صبري

وجه الإخلاق ؛ فهناك ما يقرب من خمس قصص تشترب عن أجواء حدث التطهر ، فضلاً عن أنها تتسم بضعفها الفني الشديد عند مقارنتها ببقية القصص ، وهي : « موابيل لميوس الأطفال » ، « والزبارة » ، و « مسافات الزمن الضائع » ، و « أغنية » ، و « قس ابن ساعدة يتسلم مع متشرد » . وهناك قصة واحدة وثيقة الصلة بنصص المجموعة الأولى ، هي قصة « رسالة بلا مفعي » ، حيث يجمع البطل مع عاهرة تذكره بأحزانه ، وتثير لديه مرارة الحياة بالأسلوب نفسه الذي يتجرعه بطل قصص السيمفونية الحزينة . أما بقية قصص الرجل - وعددها ١٧ قصة - فتتصب على فعل التطهر ، حيث تشكل صورها وأفكارها من مواقف يقتضيها حدث/ احتمال تطهر المرأة .

ويمكن أن نشير إلى ملاحظات ذات أهمية خاصة في نحو الحدث الدرامي العام لتجربة محمد المآجد القصصية ، فالمرأة من فعل الحياة في مجموعة السيمفونية الحزينة صغيرة السن ، وربما كانت لا تجاوز العشرين من عمرها . إنها لم تتزوج بعد ، وإنما هي أمام زواج قهري يفرض عليها من الأسرة الأبوية . وقد مر بطل السيمفونية الحزينة بعاهرات كثيرات كان يلوذ بهن نسيان مرارة الحياة ، أو كان المآجد يصطنع لقاء البطل بهن ليعمن من إحساسه بالزيف من ناسية ، ويلقيش على مشاعره حلة مضاعفة من ناحية أخرى ، وبخاصة حين مثل أمامه صورة العاهرة من الواقع نفسه الذي يحيطه بالزيف ، في حين يكبله واقع الحياة بقيد صلبة وقاسية .

والمرأة في السيمفونية الحزينة لم تلتق بأطفال ، ولم تكشف لها أحد من محن الحياة بالخلة للدرجة أنها تتعلم أفكاراً جديدة من بطل القصص . وهي - كما أشرنا فيما مضى - قليلة المشاركة في الحدث ، فنادراً ما تتكلم ، أو تظهر في مواجهتهم أحد ، في حين تحتفظ المرأة في « الرجل إلى مدن الفرح » . إنها متزوجة ، وذات علاقة بأطفال ، ومشاركة في حفلات الرقص ، ومضاعفة مع البطل في ارتياد طرق البحت ، أو دخولها في مواقف وأماكن عامة . وأهم من ذلك كله أن هذه المرأة تقبل على بطل قصص الرجل ، وتبدو على الدوام مجتمعة به ، وفي حالة من حالات اللقاء ، في حين يكون ذلك البطل عازماً على الرجل ، أو حائراً ييوس مواقف مترابطة ، واضحة ، ومبطنة بمشاعر مقنعة إلى حد الإقمار ، حتى إنها لا تفصح عن شيء ذي قيمة في تحديد علاقتها الجديدة بالمرأة .

وفي أجواء هذه العلاقات الدرامية تشكل عقدتان رئيسيتان في قصص « الرجل إلى مدن الفرح » : تقوم الأولى على أساس إقبال المرأة في مقابل إدبار البطل وتراجعه ؛ أي مقاومة الأول للرجل ومعاملة الثاني لآلام الرحلة ؛ وتقوم الثانية على أساس دخول البطل في الرحلة ، أو البحث أو الانتظار أو التطواف . وسواء أوضح لنا هذا البطل غايته أو لم يوضحها فإنه يكون كمن يبحث عن المرأة التي تترامى له رمزاً لمن سيعيد إليه الفرح .

ويستمر ضمير المتكلم في كلتا العقدتين ، في حين يتجه المآجد إلى تحديد المواقف ، واختزال المآجد ، وترتيب إقبالها بحكم واضح ، نرى ملاحظة جلية في اعتماد القصص المجموعة على مقاطع قصيرة ، تترابط بصورة مباشرة أحياناً ، وبصورة غير مباشرة في أحيان كثيرة .

الكثيرة التي طالما استهلكها في قصص السيمفونية الحزينة ، حين كان يدفع بطله للهارم من الحياة أمام امرأة أخرى تحرك جراحه وتدعها . هكذا هو في هذه القصة ، ولكنه يضيف إليها جوانب تقتضيها المنطقة الدرامية الجديدة التي دخل فيها مع قصص الرجل ، فقليلة التي يجتمع بها تحرك في داخله المرأة الغدقة ، ولكنها تحفظ لنفسها عوطف إنسان محرم ، وتواجه بهوار يقلب لديه شعور الاستياء والبعث على شعور يكتنر بالذنب ، لأنها تكشف له عن مأساتها في زوج سافر عنها وتزوج بآخرى ، ثم ما كان منها إلا أن راحت تبعثر ضياعها في المدينة وحيثما ينخرط بطل القصة في هذا الشعور :

« وشعر بأنه يركض في حقول لا يحدها بصر ، بحثاً عن كلمة يفتق بها نوافل الجراح في قلب هذه المرأة » (١٧) .

إن الشعور بالذنب في قصص الرجل شعور دقيق للغاية ، لأن الماخذ لا يصرح به من خلال استخدام كلمة « الذنب » استخداماً مباشراً ، كما يفعل مع الكثير من مفردات الضياع والحيرة والزيف ... إلخ .

ولكننا نبرغم ذلك نعتقد أن هذا الشعور يمثل بشكل أساسي وراء المفردات والصراخ والمواقف الكثيرة ، المتكرر منها وغير المتكرر ، بل إننا نعتقد بفاعلية هذا الشعور في تشكيل المساحة الدرامية الجديدة ، حتى في المواقف التي تتشابه مع مواقف كان الماخذ يصورها في قصص السيمفونية الحزينة . لقد كانت المعامرات يطلع بطل هذه القصص لإفراغ الشحنة الذاتية ، في حين نجدها في قصة « ضياع في مدينة أسبها » عكس ذلك . ولما تضائلت مأساة البطل أمام مأساة عاهرة هذه القصة ، ودفعته - من ثم - إلى أن يتجرع إحساسه العنيف بالذنب .

لقد أفحشت للمشاعر الدرامية الدقيقة المجال لابتعاد الذات المباشرة قليلاً ، أو أنها عملت على تأجيل الإضفاء بما تحقته ذات الماخذ ، لأنها دفعت لاصطناع الأطر الدرامية التي تقع - ضمن اعتبارات المقعدة/ التطهر - خارج الذات المباشرة فيرمع التصاقها شعورياً بهذه الذات . وقد حرّز هذا الأسلوب لغة الماخذ من الإنشاء العالي المنيرة ، الذي كانت عليه لغته في قصص السيمفونية الحزينة ، واقترب كثيراً بهذا الأسلوب من قصص أمين صالح في صوره ، ومواقفه ، ومعجمه ، ورموزه الشعرية ( الوردة ) ، الأطفال ، المرأة ، الحفلة ، الخديعة ، الجيفة ، الحفل الرافض ، إلخ ... ) ، وبخاصة في قصتي « شجرة الوردة » و « الحبور والأرجوحة » .

وبرغم تقدم اللغة والصور ، فإن الغالب القصص لم يكتمل بعد في إطار المقعدة الأولى . ذلك بأن مواجهة تطهر المرأة لا يزال يصدر عن استجابة ذاتية خالصة ، أساسها - كما رأينا - الشك الدفين ، والذنب والتراجع . وهذه للمشاعر التي كشفت أبعادها فيها سبق ليست لها أرضية تحليلية فوق وسط اجتماعي موضوعي ، إن أبعادها مفصولة عن شخصية الماخذ ، وعودة بتجرته الذاتية المباشرة . ولا تستطيع اللغة أو الصور - مهما بلغت من التقدم - أن تحرق تلك الأجواء من الذاتية ، لأن الوحدة الدرامية في قصص الرجل إلى مدن الفرح قائمة من خلال تمايز بين التطهر وانكاساته الذاتية المباشرة على البطل/ الماخذ .

يقتض فرحاً حين يلتصق بصدرك .. هو لم يقل شيئاً لأنه كان ابناً باراً للموت ؛ لذلك وجدوا حبشها في الصباح طافية على ميا البحر الرمادي » (١٨) .

ويمكن ملاحظة أن الماخذ لم يوضح من سبب تحوّل المرأة لطفلة عليه بجها إلى جثة سوى أنه ربط هذا التحول بعبارة « لأنه كان ابناً باراً للموت » ، تماماً كما ربط صمته أمام حبها بالمعيار نفسه . ولذا فهي تبدو لنا عبارة مضللة ، لأنها سبب لوجود الجثة ، كما أنها سبب لوجود « أشرار يركلون وجوهاً بلا ملامح » . ولكن ما إن نضع العبارة السابقة وسط الأجواء الدرامية العامة التي يفرغها الماخذ في مجمل تجربته القصصية/ الذاتية حتى نكتشف أن لموت معادل في لشكوك البطل الذي لم يصلح الحب في إقبال المرأة وعناها .

وهناك إحساس درامي آخر لا يقل دقة وخطورة عن الشك الدفين الذي عبرت عنه حيرة البطل ، وتراجعه ، واتساعه السريع أمام تطهر المرأة .. هذا الإحساس هو الشعور بالذنب . وهو شعور مقتضب ، ومبرر عنه بإعلاء شديد كسابقه . بل إنه يمتد في داخل البطل ، امتداداً مع مشاعر الحيرة والشكوك الدفينة ، لأنه - من الوجهة الدرامية - يمثل عاملاً من عوامل الارتداد ، والمراجعة . فالحيرة لا تنبثق في النفس البشرية إلا حين تتوافر لها دوافع تتجاوز بين التقدم والارتداد . وهذا ما ينطبق على للمساحة الشعرية لدى بطل قصص الرجل ، فهي مساحة تصطبغ بمشاعر الشك والذنب أمام براءة المرأة وتطهرها .

نجد في قصة « سيرة عاشق في حروري الخمر » فقرة ذات دلالة مهمة يقول فيها : « أغلقت باب الخمر على نفسي ورحلت أبكي ، وتذكرت أنني لم أكن منذ زمن بعيد .. منذ الزمن الذي أصرب فيه الرجاء والنساء عن إيجابيات قبيات صاغت للحب » (١٩) .

والدلالة التي نعتنيها في هذه الفقرة تتصل بزمي البكاء ، فالبكاء الذي يتذكره من الزمن البعيد هو بكاءه في قصص « مقاطع من سيمفونية حزينة » - يتذكره الآن بوجه خاص لأنه يترادف مع مشاعر الحيرة والتراجع . أما البكاء الذي انخرط فيه بطل هذه القصة ، فهو بكاء الشعور بالذنب ؛ فقد شاعله جده يكي بكاء حاراً ، وشاهد أرض الحيرة وقد امتلأت بدموع تحوّل إلى حبات تلج صخرة . وحين تحقّق نصيحة الجد في استعادة من يميها يفرج ويكي مع أغنية حزينة لشكوك بوداعها ، ثم يكتشف أن صمته صارت جبالاً من الثلج .

ولعل مما يدل على جوهرية الشعور السابق بالذنب في قصص الرجل أن الماخذ يصر به المنصر المشترك بين عطيل وابن ماجد في قصة « عطيل » مع سيد البحار ابن ماجد ، فحين نقرأ هذه القصة لا نجد مريراً يسرّ اجتماع هاتين الشخصيتين في خيال الماخذ ، ولكننا نجد عنصرًا مشتركاً يتزعم من شخصية « عطيل » الذي تشكلت مأساته من شعوره الدرامي العنيف بالغيرة لولا ، ثم بالذنب ثانياً حين اكتشف خدعة التمثيل الزيف . أما ابن ماجد فيصعد من نفس الحزن ؛ إنه يكي جفاناً التي تركها وراح في ترحاله الطويل بعيداً عنها .

ويمكن لنا أن نجد صورة للتماثل بين الحيرة والذنب في قصة « ضياع في مدينة أسبها » ، في هذه القصة يستعيد للماخذ تقنيته

« السيف والبلطة » ومصدر ذلك أن هذه القصة تنفرد بين قصص الرحيل . . . تصاعد أبخرة رمز المرأة من ثلاثة عناصر تثير الفزع في نفس البطل الذي يخوض طريق البحث . وعمل العناصر هي : الصحراء ، والعريشة التوحلة في الصحراء ، والبلطة بلا رأس ، التي لا يحدد هويتها (رجل أو امرأة) .

ولا نشك في أن هذه العناصر تمثل المكونات المكثفة لوجود المرأة في ذات الكاتب . ذلك بأن معاد الإحساس بالضعف بسبب المرأة يمثلته توغل الصحراء في الجهول ، ومعاد حاجة إلى الاندماج والدفء يمثلته ترحل العريشة في الصحراء ، وإشاعتها معنى الحماية في قلب الضياع للترابي . أما معاد خاوية في المستقبل فتمثله البلطة ، المقطوعة الرأس ، التي لا يذكر الكاتب أية ملاحح محمدها .

ولم يلبث الموجد تلك العناصر بمنزلة من الخيال ، ولو فعل ذلك لكأن القصة قد بلغت مستوى إبداعها مهما على صعيد التجربة القصصية في البحرين . إن المنصر الوحيد الذي جاء به الكاتب هو البلطة : فقد أثارت لديه أسئلة وخواف شق . وأبلغ هذه الأسئلة يتمثل في قوله : « من هو الإنسان الذي قطع رأس البلطة ؟ »

وأعمن تلك المخاوف مائل في إحساس البطل بأن البلطة تتحرك نحو الرأس المقطوع ، في حين يتوسطها السيف الذي أعد للاتصاف من القاتل . كما أنه مائل في استسلامه للشعور بعدم إمكان تغير العالم ، ما دامت البلطة لا تتسكن من الوصول إلى الرأس .

وقد يكون من الطبيعي أن يواجه الموجد برامة المرأة وتطهرها بالشكوك تارة ، ومشاعر الذنب تارة ، والتراجع والحيرة تارة أخرى . ذلك بأنه خرج تورا من تجربة الحياة في قصص السيمفونية الحزينة ، ولا تزال آثار هذه التجربة تلاحق نفسه القلقة ، ويثير عذابه الروحي . ومن هنا فنحن لا نعيب على قصص الرحيل امتدادها مع سوء التراب إلى المرأة وسيرة المذابح ، ولكنها نعم كثيرا منها بعض الفقر والافتقار ، وتجديد المشاعر في عبارات عاطفة ، أو تأخيرها في أسئلة كبيرة ، وأجوبة خارجة عن التوقع العادي ، ونحو ذلك مما لا يتناسب مع أجواء التجاذب الدرامي الكامن في العلاقة المتصلة بين التطور / الذنب / التراجع . وهذا ما يبرز شكوكنا في إمكانات التماثل بين الذاتي والقصصية .

#### الدراسي في الحياة والبحث عن البراءة والانتصار :

حين نتطلع قصص الرقص على أجناس الظلام يدامنا إحساس قوي بأن التطور الذي صاحبه امرأة والرجل إلى مدن الفرح لم يكن سوى حالة وهلية سرعان ما انطفأت أضواءها من المثالية ، وعادت بالذات المباشرة عند الموجد إلى الفعل الدرامي الذي يمثل حدث التجربة القصصية العام ، وهو فعل الحزينة .

وعودة الموجد إلى الانغماس التام في حدث الحزينة في مجموعته القصصية الثالثة هو تمثيل عظيم لكثير من الملاحظات والدلالات على مستقبل تجربة القصصية من جهة ، ومستقبل الذات المباشرة من جهة أخرى . فإذا كانت الطبيعة الفنية للقصة ستراجم ، وتمثل منها بعض الإمكانات المميزة التي حققها مقاطع من سيمفونية حزينة ، « والرجل إلى مدن الفرح » ، فإن الذات المباشرة لشخصية الموجد

وتتطبق هذه الطبيعة الفنية أيضا على قصص العقدة الثنائية ( البحث والتطواف والارتحال . . إلخ ) . بيد أن هذه القصص تصطبغ منها إمكانات فنية جديدة بالقياس إلى تجربة عماد الموجد ، وهي إمكانات ربما يستمدتها من إعجابها بأين صالح في تجسيم الرموز والصور ، وتكتيف اللغة ، وإشباعها بالحساسية الشعرية كما قلنا . ولكنها - أيا كانت مصادرها - لا تقترب من تجربة الموجد القصصية ، إنها تطور طبيعي لكثير من الصور الخاطئة التي تشيع الموجد من الارتواء بها في قصص السيمفونية الحزينة إلى حد جعلها تتحول هناك إلى صفحات طويلة من التدفق المله بال تكرار والتوتر - كما لاحظنا فيما مضى .

ومن أبرز الإمكانات الفنية الجديدة في قصص العقدة الثنائية أن المرأة تتحول إلى رمز تتعدد إيماءاته ، ولكنه غالبا ما يكشف عن بعد أساسي ، هو أن هذه المرأة رمز لبوصله الطريق الذي يخوض البطل غماره . ففي قصة التحديق في وجه القمر ، لا يترك البطل سر عدم اكتمال القمر ، ويبدأ في البحث . وحين يلتقي بالمرأة تقول له عيناها « بأن القمر سيظهر » ، ثم تعلمه لغة الميرون التي يتحدث بها في وجه القمر ، وتقول له : « سيكتمل القمر يوم أن تنسى ذكريات الحرق . . » (١٦) وهكذا يستمر في نهاية القصة عذقا في القمر .

وفي قصة « السقوط » يدور البطل امرأته وأطفاله ، ويخلف لهم أحاسيس رومانسية تستشرف الموت ، ثم يبدأ الرحلة والتطواف فيحرق في البحر ، ويقرا فيه سطورا تقول المرأة فيها : « ستكون الورد من نصيبك » .

ويستمر في تطوافه فيمر بخليل من المواقف الصعبة ، ويغلب عليها لأنه يستلكر الوردة رمزاً المرأة التي تأتي في هذه القصة وعدا بالمستقبل ، وثبوة بداية الطريق .

لقد خفت حدة الأحاسيس الدرامية في قصص هذه العقدة ، واستبدلت بالتجاذب بين الحيرة والذنب والدلالة البعيدة التي تغور فيها ظلال المرأة . ولا ننال إذا قلنا إن المرأة هي مدن الفرح في قصة « الرجل إلى مدن الفرح » ، وهي البلطة في قصة « السيف والبلطة » ، بل إن جميع الرموز المؤنثة في هاتين القصصين توحي بظلال المرأة الراحدة والمعارف على السواء ، ففي القصة الأولى يبحث البطل عن مدن الفرح ، ويسافر إليها بلا حجاب ، متوسدا الأرصعة ، ولكنه يخطئ الطريق ، ويصل إلى محطة غريبة يركب فيها عربة واقفة ، وفجأة تتطلع به في سرعة قاتلة ، ولكنه يتمكن من النجاة والعودة لا انتظار القطار القادم إلى مدينة الفرح .

وليس مبالغة أن نرى في القاطرة المطلقة رمزاً للمعارف خصوصا إذا وضعنا في حسباننا أن الموجد لا يقدّر تفتيته الرومانسية المستمرة في تجرته القصصية بأسرها ، وهي الزج بالمعارف أمام البطل ليحس من خلاها موقفه الموجد الذي صنعه ظروف لا يد له فيها . إن القاطرة / المعارف في القصة السابقة هي الصوت المملو للمخاتبة ، الذي لا يزال يجلجل في أذنان البطل . أما الرحلة والانتظار فهما صدى استشارته وجود المرأة / الورد كما عبرت عن ذلك علوا لرحوت له في نهاية القصة بعد عودته سالما من القاطرة :

« مستسكن بين عينيها . . . لقد رأيت ذلك في الحلم » (١٧) .

وتسيطر بعض الأجواء الموجد / السريالية المقررة في قصة

وأبلغ مظاهر التحدي التي بمعتها العودة إلى خيانة المرأة بوصفها المنصر لمؤسس للشكل القصصي هو الفقر الفني الذي تعرضت له ثلاث وسائل ظل العالم القصصي عند المايد يرتكز عليها ، وهي :

١ - الإحساس الدرامي .

٢ - الصور والمثله .

٣ - الخيال .

لقد ضاق الشكل القصصي عن أن يستوعب هذه الوسائل بعلامح مكتمله ، أو على نحو مقنع على الأقل . ولم تفلح جميع إمكانات المايد ، وبخبرته في الكتابة القصصية ، في تحقيق إنجازات واضحة تتمايش في ظلها ذاته المباشرة مع أهدافه القصصية . فالعلاقة التي ترسم تجاهب قصص « الرقص » بين تقنيات « السيمفونية » . . . وتقنيات « الرجل » . . . لم تأت في صالح شيء مثلاً جاءت في صالح الذات المباشرة ، وهو الأمر الذي قلل من إمكانات الحضور الفني للفتح لتلك الوسائل الثلاث .

ومن الضرورى - لتوضيح ما نذهب إليه - أن نمسك بحبل المنصر الجوهري الكون لتلك الوسائل ، ومن ثم للشكل القصصي ، وهو عنصر عودة الحياة ، فقد أمكن لهذا المنصر أن يدفع بالمايد إلى تقسيم كليه العالم القصي قسمين هما :

- امرأة الحياة .

- امرأة البراءة .

ولا نريد أن نشغل أنفسنا بالعلاقة التي تربط القسم الأول بمجموعة « السيمفونية الخزينة » ، والقسم الثان بمجموعة « الرجل إلى مدن الفرح » . ذلك بأن هذه العلاقة لا نحدد لنا الكثير ما يتصل بالطبيعة الفنية لقصص المجموعة ، فضلاً عن أننا نستهدف أسراً آخر هو التقبيل عن إمكانات المايد في تجسيد ذلك الانقسام .

تتوزع أشكال القصص في « الرقص على أجناب الظلام » فوق انفعالات متوترة مباشرة ، يفرض بها المايد أمام امرأة الحياة ، وانفعالات أخرى حائلة ، يطلقها لامرأة البراءة . وقد يتوقع المرء أن المايد يعتقد أن الرأيتين تشكلان ثنائية متناقضة في الوجود الاجتماعي للمرأة ، ولكن الواقع خلاف ذلك ، لأن القصص لا تنشغل بما هو درامي في تلك الثنائية ، وإذا هي انشغلت به فإنها لا تلبث أن تغادره دون أن تشكّن من توظيفه . ففي قصة « آخر الأيام » نجد مساحة محدودة لمعالجة تلك الثنائية ، لأن الكاتب جمع البطل بمرأة عامرة « عادية من كل شيء إلا من البراءة كل البراءة » . ولكن سرعان ما تنطفئ هذه الثنائية ، لأن خيال الكاتب لا يتزمن من خلالها ، ولا يشكل أحاسيس درامية فوق ما توحى به من انقسام ، وإنما يقصر هذا الخيال ، ويرتد إلى استهلاك ردود فعل الحيانة ، فالبطل ينكب أمام تلك العاهرة مستذكراً خيانة المرأة ، ومفصلاً عن آلامه الشديدة حتى نهاية القصة .

وهناك في مجموعة « الرقص على أجناب الظلام » (١٥) قصة ترجع لآلام البطل من فعل الحيانة ، دون أن يستشعر هذا البطل وجود أي مظهر للانقسام في المرأة التي يصعبها بالخيانة . وأقصى ما يفعله هو أن يملن في لحظات شعوره بالمرارة عن حاجته للبراءة تارة ، أو عن حلمه بها تارة ، أو عن استحالة شعوره عليها تارة أخرى . وهو في ذلك إنما يعبر عن واحد من آلام الحيانة . ففي قصة

مستعلن في هذه القصص بلغة واضحة مقولة أساسية تمثلت جميع قصص « الرقص على أجناب الظلام » دون استثناء . ويمكن أن نسوق هذه المقولة في الجملة التالية :

« أنا الذي أحمل « كذا » كل تواريخ البراءة والصدق . واجهت سلسلة متصلة من الحيانة والغدر ، وليس أمامي إلا الحزن أو الحلم أو الانتحار » .

وينبغي تأكيد أننا نستمد هذه المقولة عما أفضت به المجموعة التالية من ملامح وإشارات ذات علاقة وثيقة بتركيب المواقف القصصية ، وطبيعة الصور ، وإمكانات اللغة المتزعة من أجواء عودة الحياة ، مبتدئين عن أي شكل من أشكال الإسقاط التي لا تمت بصلة لمنهجنا في دراسة سبرات التعايش بين الذاتي والقصصي في تجربة عمدة المايد . وما ننبه هنا أن جميع استنتاجاتنا وملاحظاتنا التي تتوصل إليها في الجزء الأخير من الحديث العام لقصص المايد تستمد اللجوء إلى أية تفصيلات نمرها مسبقاً عن الحياة الشخصية لمعد المايد . ذلك بأن وسيلتنا النقدية واضحة الاتجاه منذ البداية ، فهي لم تتخل تماماً عن الارتكاز على النص ، ولم تجهل للسيرة الذاتية للمايد أي سلطان على الأحكام والملاحظات ، لأنها تتوصل أساساً باكتشاف العناصر الجوهرية المكونة لطبيعة الشكل القصصي .

إن عودة الحياة في قصص « الرقص على أجناب الظلام » هو المنصر الجوهري الذي يشكل خصائصها وملامحها الفنية . وأول ما يمكن أن نقرعه هو أن تعود هذه العودة إلى إنشاء قصص تجري على متراك قصص السيمفونية الخزينة التي أنبتت تقنياتها في فكرة ردود الفعل النفسية والروحية لحداث الحياة . ولكن ما تكشفه قصص المجموعة الثنائية برغم ذلك التوقع الممكن يطرح أمامنا محاولة جادة في التغلب على ما يمكن أن تبنيه ردود فعل الحيانة من استطرادات إنشائية . وربما كان القول بوجود المحاولة أو الرغبة في التجاوز غير كاف في تحديد طبيعة قصص « الرقص على أجناب الظلام » ؛ إذ إن ما يحدد هذه الطبيعة لا يتصل فقط بالمنصر الجوهري/الدرامي الذي تستطلق منه جميع ملاحظاتنا ، وإنما يتصل أيضاً بوشائج الصلة التي تربط حدث هذه القصص بحدث قصص السيمفونية الخزينة ، وحدث قصص « الرجل إلى مدن الفرح » . ذلك بأن حدث الحيانة مع امرأة قصص « الرقص » هو امتداد لحدث خيانة امرأة « السيمفونية الخزينة » كما أنه هو نفسه الحدث الذي ظلت امرأة « الرجل » تسعى للتطهر منه .

إن هذه العلاقة ترسم تحدياً مهماً لا نشك في أنه سيجري بعض الآثار المدمرة لشكل القصصي في « الرقص على أجناب الظلام » . ذلك بأن صيغة هذه القصص مستغل مشدودة إلى تقنية ردود فعل الحدث ، في الوقت الذي سدغ فيه بصبغة البحث عن كيفية مقاومة البطل للخيانة ، والتقبيل في متاعل الطرق التي يخترها : الحزن أم الانتكاف مع الطهارة والبراءة ، أم مواجهة الزمن ، أم البكاء ، أم الانتظار ، أم الانتحار ؟ وفي تقديرنا أن مثل هذه العملية لن تجاوز ما أتجزء المايد في المجموعتين الأولى والثانية ؛ لأنه يسمود إلى اجترار تقنياته ومواقفه وصوره ، ويسلم انفعالاته لأشكال ردود الفعل في مجموعة السيمفونية الخزينة ، ولأشكال الإحساس الدرامي للفتنسية ، التي حدثتها المقاطع القصيرة في مجموعة « الرجل إلى مدن الفرح » .

أنه يعيش للحال ، وأن ما يبحث عنه من حب أو براءة أو أصالة وهم أو خرافة ، أو لا شيء . كما يشع لديه إحساس عام بالحياة ، تجده في بقية القصص التي تستشعر العذاب الحياتي . ويمثل هذا الإحساس في ترتيبه لـ « غدر الزمن » في « أنا وجرى والزمن » ، أو الزمن الغادر والأزمة الغادرة في « الدخول في زمن الرابا المكسورة » ، وفي « ثلاث رحلات في ذاكرة الزمن » ، وفي « أنهار الوجد » ، أو غابة الغدق في « لن يغني الصمت والموت والألم » .

وكما تطرد الأحاسيس يطرد المكان في هذه القصص ؛ فالليل غالباً ما يخرج في أماكن عامة ( حدائق أو سائقين أو حقل أو غابة أو معبد ) ، وليس لهذه الأماكن سلطة نفسية على مشاعر . إن السلطة الأساسية تنطش عليه من الزمن ، خصوصاً من الزمن الماضي الذي يستذكره ويستلح حضوره بوسائل عادية أقل تأثيراً وحساسية مما كان يلجأ إليه في قصص السيمفونية الحزينة . فلذا كان الماضي بما فيه من حيوات متكررة ومتصلة ، يتحول إلى تياروعي في هذه القصص ، فلهذا في قصص « الرقص على أجناف الظلام » يتوزع بين السرد والأوصاف والحوار وتيار الوعي . وربما اشتملت القصة الواحدة على جميع ذلك دون تخطيط واضح ، كما نرى في هذا الجزء من قصة « زهرة الدموع والمساءة المسحورة » :

« واللبلب رائع في نوريليا وشعوري يزداد تلهفًا . . . حيناً وجنوناً — لنتني أموت وأدفن بين هذه السهوب والمرفعات الخضراء . طوفت بعينيها المرجانيتين على صفحة وجهي . . . لاحظت أني أرتطم قليلاً . . . شيء ما يسري في عروقي . . . ولم أكن أدري . . . لمن البرد كنت أرتطم . . . لم من ذكرى المساء المسحورة المنهية في كهف الصمت والغموض .

— لماذا أنت صامت وحزين ؟

ويل للشجن من الخلل !

— أحياناً يكون الحزن هو كل الفرح .

قفزت ابتسامة من شفثيها ، لونت حزن يفرح طفولي ، ثم قالت كما لو أنها تتذكر شيئاً كانت ستقول له من أول لقائنا (كلاً) في الحقل . . .

— هل تعرفون الحب في بلادكم ؟

— تعرفه كما تعرفونه أتم . . . غير أن الحب في بلادنا يموت قبل أوان نضائه .

— لا أدري ماذا تعني .

هل أخبرها بسر اللمة المسحورة . . . تلك التي لا يجرؤ أحد على لمسها أو الاقتراب منها ؟

— أنا أيضاً لا أدري ماذا أعني .

بنفس الانبساط التي قفزت من شفثيها ، ولونت بها حزن يفرح طفولي ، قالت :

— هل زرت معبد « زهرة الدموع » ؟

تسلقت الدعشة وجهي «<sup>١٧٠</sup>» .

ولعلنا نلاحظ في هذا النص المجتزأ ، أو في غيره أيضاً من نصوص قصص المجموعة ، أن ردود الفعل التي يسميها المؤلف من عودة للحياة تتواتر في شكل موجات شعورية لا يعلل الكاتب من استخدامها بعبارات متشابهة ، أو متكررة مع اختلافات سيرة ، وربما تحولت

« الدخول في زمن الرابا المكسورة » يكي غياب المرأة لأنها هاجرت عنه . ثم طلبت منه الطلاق . وفي قصة « الرقص على أجناف الظلام » يبحث البطل عن البراءة في وقت يعتقد فيها عمالة . وفي ذلك إغراء بوجود إحساس درامي مغاير ، ولكن إغراء ظاهري لا غير ؛ لأن التعبير عن ذلك البحث لا يتم إلا عرضاً . إنه يضيق إلى درجة لا يتسع فيها سوى لإشارات يسيرة تنطقه دون أن تثير خيالاً ، أو تبث انفعالاً مغايراً يخرج بالقصة من رتابة وصف ردود الفعل .

إن موضوع قصص المجموعة شديد البساطة ، شأنه شأن الموضوعات الرومانسية ؛ لأنه ينحصر في قهر الحب والحياة بوسيلة واحدة هي الحياة . وموضوع هذه البساطة لا يمكن تصميغه إلا بقوة الخيال . والخيال هو مبعث الإحساس الدرامي ، كما أنه منبع اللغة والصور . ولا نستطيع أن نزعج هذا الخيال في قصص « الرقص على أجناف الظلام » بالقدر الذي نزعج فيه وجود الذات المباشرة التي تقدم إلينا أحاسيس المآجد ومشكلات أزمنة الروحية . أضف إلى هذا أن الإمكانيات الفنية البسيطة للخيال ، التي أوحى بالانقسام والثبات والبحث عن براءة عمالة — كل هذه إمكانيات غير متصلة ، يعبرها للمآجد دون الاجتهاد في ترقيتها .

ولا نظن أننا نغالي فيمكننا السابق ؛ فمن بين الـ ١٥ قصة ستشر على تسع قصص تنصب فيها سيرة طالب البطل من خلال قالب واحد يطرد فيها جميعاً ، هو أن يجتمع البطل مع امرأة — وغالباً ما تكون عامرة — في حفل أو سهرة ثم لا يلبث أن يفرغ أمامها مرارة الكأس الذي تجرعه من الحياة . وهذه القصص هي :

١ — بكاه نجم في أفق بعيد .

٢ — زهرة الدموع والمساءة المسحورة .

٣ — قصر التبعثج .

٤ — الحاتم الذهبي والحجر .

٥ — امرأة تتعلم الحب .

٦ — وعودك بالوفاء .

٧ — زمن الحلم يعيش على أجناف المستحيل .

٨ — لن يغني الصمت والموت والحزن والألم .

٩ — آخر الأيام .

ولا تختلف صفات البطل في هذه القصص وإحساسه ؛ فهي تعزف إيقاعاً رتيباً لا يبتغي منذ قصص السيمفونية الحزينة . ولكن قد تختلف صفات المرأة المعاهرة ؛ ففي قصة « زهرة الدموع المسحورة » يكون البطل حزيناً صامتاً مفكراً ، تلهف ذكرى اللمة المسحورة في بلده ، في حين تنقف المرأة أمامه في ليلة أسطورية ، لها عيان تشبهان غابة من المرجان ، تمحكي له عن زهرة الدموع ، أو أسطورة الحب القهقور . وفي قصة « آخر الأيام » صابر البطل « هو والصمت شيئاً واحداً » ، في حين أن « أحزان التواريخ القديمة نصبت خيلهما في صحراء كيانه »<sup>١٧١</sup> . أما ماردنيا فهي « عارية أمامه من كل شيء إلا البراءة » . وفي قصة « وعودك بالوفاء » كان البطل العاشق شلأ يرى في الصمت عبادة ، في حين تقول له المرأة التي تشاركه الليل : « نحن النساء لا نعرف الوفاء »<sup>١٧٢</sup> . وكذا في قصة « امرأة تتعلم الحب » ، يكون البطل عاشقاً أرضع العذاب في صمت .

وفي جميع هذه القصص يطرد إحساس آخر لدى البطل ، يتمثل في

تقرّضت جميع إمكانات استمرار التعاشي ، ولم تحل دون نزوع كل من اللذان والقصصى ضد الآخر ، خصوصاً بعد أن أوضحت هذه المجموعة علم قدرة الماخذ على توظيف مكاسب القصصى للذات والذات القصصى .

لقد انتهى القصصى فى هذه المجموعة إلى الانحسار ، ولم نعر من حدث الحياة إلا على أصداء بعيدة تردّد ماردته قصص السيمفونية الحزينة . أما اللذان فقد انتهى إلى الانتحار<sup>(١٩)</sup> . وهناك ثلاث قصص عبرت عن انتحار البطل فى هذه المجموعة وهى : « أفراح الليل وأحزان النهار » ، و « امرأة تعلم الحب » و « لحظات ويأتى الانتحار » .

ومن المهم هذه الذات المنتهية ألا تغادر الحياة — شأنها شأن أى بطل رومانسى — إلا بعد أن تبرىء نفسها من أى ذنب ؛ فهى لا بد لها فى الحياة ، بل هى رمز البراءة ، وكل ما فى الأمر أن حدث الحياة هو الذى فعل فعله الصارخ فى حياتها .

وستجد الماخذ يضم بين قصص « الرقص على أجفان الظلام » رسالة لا يستطيق فيها برامته فقط ، وإنما يطوى فى ثناياها احتواء روحياً بتلك المرأة التى تشكلت تجربته القصصية من خيانتها . إنها رسالة نعملها نسامل : هل كان الماخذ معجباً بخيانة تلك المرأة ؟ ربما ؛ فهى النص الوحيد الذى نرى فيه عذابه وحزنه على الأقل . ومع أن الإجابة عن هذا السؤال لا تمنينا فى هذه الدراسة ، إلا أن الإيجامه بها ضرورى ؛ لأنه ينبىء بمروحة لم ينتقل إليها الماخذ فى تجربته القصصية/اللطائية ، نتيجة اختياره للموت . وإيّا ما كان الأمر فنحن نقل النص على الرغم من طوله النسبى لأنه يحقق لنا جانبيين :

الأول : تأكيده وجود إحساس ميلودرامى عام يحرك حدث الحياة فى تجربة عمد الماخذ القصصية .

الثانى : أن هذه الرسالة نموذج واضح للنص الذى تقرّضت فيه إمكانات التعاشي بين اللذان والقصصى .

يقول فى هذا النص :

عزيزتى ..

لولا إسماعلك ، وشعوى بأن تلك البسمة هى متوحدة وسافرة فى وطن لا وجه له ولا يمكن أن تتعلق على أحد غيرى .. لا عدت .. وعدت .. وأكرر بأننى أحبك رغم الطرق المسدودة بينى وبينك .

ورغم إيمان بآيات المستحيل !!

وعا أننى بدأت أرحل فى قرارة أعمامى ، وألفظ الحمار الأصيل منها ، وأبهرم الزائف منها .. لذلك قررت أن أحل كفى على كفى .. وأسلم زمام أشرقى للريح الضالمة .

من أجل حب واحد ، وهو الأول ، والأخير ،

فى كل توارىخى اللاحقة !

وأنت امرأة متزوجة .. مقيمة بأعراف لا يمكن إلا أن تصاهر أسماها .. وقانون الجمعيات الشفوية يحرم على الإنسان أن يمسك أسواراً مكهربة

بعض تلك الموجات إلى صور شعرية دون أن يعنى تحوّلها إضافة صيغة جديدة من الخيال ، لسبب بسيط هو أن الصور لا تنموغوا درامياً كما تنمو الصورة الشعرية عادة ، وإنما تستطعم أنفاسها لتخلف وراءها مشاعر مباشرة ، متوزنة من حدث الحياة . ومن الأمثلة على ذلك قصة « بكاء نجم فى أفق بعيد » ؛ فقد تحوّل البطل إلى صورة النجم فى مناشات الغربة ، ثم عاد البطل للظهور المباشر بعيداً عن تلك الصورة . وتحوّل الحب الذى تقدمه المرأة إلى نيز مزيّف يعث نشوة مزيّفة ، ولكن سرعان ما يقبل الماخذ هذه الصورة إلى حدّها المتصل مباشرة بالخيالة ؛ فهو يمد بناء الصورة السابقة فى صيغة عنوان ينم على صدها ، يقول فيه :

« تاريخ الانسلاخ من كل ما قاله الإنسان فى ليلاه الماضية ، وإن كانت مليئة بالدماء والحنايا »<sup>(٢٠)</sup> .

ولا تستجيب القصص التى استوقفت الماخذ مع امرأة البراءة للإمكانات الفنية المتطورة فى تجربته القصصية ، خصوصاً فى المجموعتين السابقتين ، على الرغم من أن عدد هذه القصص قليل جداً عند مقارنته بالقصص التى عرضنا لها فيها نفسى ؛ إذ لا يحلوّز علحداً خمس قصص ، تألّفت فكرة البراءة فيها بالأحلام المايعة ، والصور للشرقة ، التى يفادها بمجرد انتهائى الأحلام ، أو بمجرد أن تتراعى له البراءة وهما أو شيئاً عمالاً . وهذه القصص هى :

١ — الرقص على أجفان الظلام .

٢ — هناك فى مكان ما آخر العالم .

٣ — ليس عشقاً لكنه اعتاد للظلمة .

٤ — أفراح الليل وأحزان النهار .

٥ — السحابة التى لم تمطر .

وتكاد هذه القصص أن تسيل بشكل مباشر من قصص « الرحيل إلى بلد القرح » ؛ فهى تردّد صدها ، ولغتها الأخيرة ، كما أنها تدفع بالبطل فى رحلة البحث عن شىء ما .. غالباً ما يكون الشىء الذى لم يجده فى امرأة الحياة ، ألا وهو البراءة . أما المرأة التى يفتنى بها فوق أنفاس الحياة فهى سليمة امرأة قصص « الرحيل .. » أيضاً ؛ لأنها تقدر بدود التنبؤ له بالهالكة . ففى قصة « امرأة تعلم الحب » تنبأت له بالانتحار ؛ وفى قصة « هناك فى مكان ما فى آخر العالم » قالت له : سأريك الطريق الموصلى إلى كل المستحيلات .

ولا نريد أن نستطرد كثيراً فى عرض هذه القصص ؛ فالقدر الذى عرضنا له كاف فى تحديد مشكلة أساسية : وهى أن قصص الرقص على أجفان الظلام تنحاز إلى صياغة للموجات الشعورية ، التابعة من الذات المباشرة ، ولا تتمكن الوسائل الفنية المحدودة التى يوظفها الماخذ من أن تنمى تلك الموجات فى مواقف تشكل انتمكاساً لواقع موضوعى ، أو تحرك الشعور الميلودرامى بالحياة من خلال أحاسيس درامية مدقوقة بقوى الخيال .

أن أقسى ما طعنت به قصص « الرقص على أجفان الظلام » هو أنها صنعت مصيراً قاسياً لحدث الحياة ، يتسم بكثير من التشظّم واليأس . وعا أن الحياة هى الحدث الذى تتركب منه صيغة التعاشي بين اللذان/الروحى والقصصى/الموضوعى ، فإن مصيرها فى نظرنا يعبر عن مصير نظرية التعاشي التى استهدفتها تجربة عمد الماخذ القصصية . ذلك بأن عودة الحياة فى قصص المجموعة الأخيرة

معنى .. ومن أجل أنى جلوى .. وهذا هو  
الجنون !

لا .. لا شيء من كل ذلك يا عزيزتى .. إننى  
مستكون بحبك لأول مرة .. لا تنفسي معنى  
يا عزيزتى ، فما أنا إلا جزء من الطبيعة ، فليس  
صار على مجزوءه ، مرتبط بشيء متكامل ، حتى  
لو كان هذا الأمر مستحيلاً !

أسفى على نفسى ..  
وأسفى على أن أسقط من عينك ، وأنا الذى لم  
يجد بين مزارع عينك إلا واحداً الفرح وطبول  
الفرحة الوحشية !!

عزيزتى ..  
أنا لست معلباً ..  
أنا لست حزناً ..

ما حدثت أنفاسك هى قلوى ، ومعنى ، وحيان ،  
والمعنى بالعكس ، حتى لو توارى التاريخ نفسه  
بكل نبضة من نبضات عروقى ، ستبقى أنت كل  
حصى ... وكل القفبة .

عزيزتى ..  
أنا لا أسلك شيئاً ..  
إلا أن أحبك بصمت المزارع  
الحالية !! (٢٠٦)

عائلة .. إمكانات التجربة ودلائها :

لقد أمكن هذه الدراسة أن تضع تجربة عميد للمجد القصصية فى  
سياق واحد يرغم أن قصص المجموعات الثلاث كتبت فى فترة طويلة  
تقرب من العشرين عاماً . وقد تسرت لنا هذه الإمكانية من طريق  
الاستعداد إلى عنصر جوهري مشترك يؤسس لقيام حدث درامى واحد  
يمتد منذ القصة الأولى « غناء الذكريات » وينتهى بالرسالة التى عرضنا  
نصها كاملاً ، أو بلى قصة من قصص « المرقص على أجنان  
الظلام » .

وما من شك فى أن تجديدنا لحدث « الحياة » التطهر .. الحياة » قد  
جعلنا نشير به الفرضية من شكوك حول فكرة عدم إمكان خلق عالم  
القصة القصيرة من خلال غلبة حضور الذات المباشرة ، أو من خلال  
توازن حضورها مع حضور الواقع الموضوعى . فالقاص المعاصر  
لا يستطيع أن يتحكم فى إنشاء ذلك العالم إلا عندما يتماهى حضور  
الذات المباشرة فى حضور الواقع الموضوعى . إننا لا ننكر أن الذات  
لا تكف عن الاشتغال فى العمل الإبداعى رواية أو شعراً  
أو مسرحية ، وإنما الذى ننكره أن تعمل هذه الذات فى معزل عن  
حركة الواقع أو حركة الخيال .. والخيال فى تصورنا لا يتفصل عن  
الواقع مهما كانت حدود تطرفه أو انفلاته من نطاق التفصيلات  
الطبيعية للحياة . إنه رمز للواقع .. أو معادل له ، وإن اصطفيح  
بالتجريد والاعترايب . ولذا فإن انتهاء القصة القصيرة إليه لا يصحها  
بشيء ، فكذا وتشكيلاً ، بقدر ما يجلد أثرها بما هى عمل من أعمال  
الإبداع .

باسم تلك الأعراف والتقاليد وباسم الشريعة  
الإلهية !

هذه هى آخر كلمات .. لك ولتنظيف أصماتى من  
صمت عليل أكثر من إيمان المؤمنين بعد صلاة زائفة  
فى معابد أثرية !

ستكون اليوم وغداً وكل الأيام .. المرأة التى  
جروئت على أن أقول لها أنا أحبك ومن بعدنى  
الطوفان !

عزيزتى ..  
لقد انتصرت على نفسى الضعيفة .. وانتصرت  
على أن أحبك - امرأة - جسداً .. زوجة  
مطلقة .. لمرأة تسكن على أجنان البراءة ..  
وفرت - فداه لعينك وإبصارك الطاهرة إلا أن  
أكون فى متواك المخلص ! وغير ذلك .. لا أريد  
سوى سعادتك . وإبالت الناس يفهمون ما معنى  
كل ذلك . فى هذه الأيام ، لأن الكلمات رخيصة فى  
هذه الأيام !

عزيزتى ...  
آخر انتصار حققت هو أن أحبك بصمت وأن  
يكون هذا الحب المخلص هو بطنى الجليل كضحية  
تقدم نفسها فى أعين عذراية ! مرقى هذه  
الأوراق .

أيتها المرأة الشريفة ..  
مزيها ..

حتى لا تكون أنثوية عشق أسطورية .. وقصة  
حب عذراية ! وأنت أول امرأة أحشيتها وأنا  
واقف .. وكل الثقة تسكن كل أجنانى بأننى لن  
أطأها .. لأتلك بها « عزيزتى » مثل أصدقاء  
الصباح .. بعيدة وقرية !

ومثل الضباب .. ما إن تشرق الشمس الحارقة ..  
والمبدعة .. والمكونة .. والمطعمة ، ما إن يحدث  
كل ذلك التماثل فى قوانين الطبيعة ، حتى يتمنى  
كل شيء .. وأصبح أنا القاصر الخسران ، كما  
قال ، « مستوصفى » فى رواية « القاصر » . هل  
أن أوجد المعنى الحقيقى لهذه الحياة !

وأنت كل ما أملك من معنى فى هذه الحياة ،  
ولتكن وفى النهاية عصفلى من حيل لك ، نفس  
محسنة « جيه » فى روايته الخالدة « أيام فتر »  
المطاطية « ومساءة فاوست » الدرامية . هذه هى  
آخر كلمات .

أحبك مليون نعم ..  
ومن هذا الميدان الوردي ساحارب ، وسأحبك  
أكثر وأكثر ، ولن أطالبك بأى مرهود ، لأننى أسمى  
من أن أكون إنساناً يجب من أجل مرهود ومن أجل

حركة القوى الاجتماعية ، ولكنه يشير أيضاً إلى وجود كثير من الشروط الاجتماعية التي تهيء لها المناخ الملائم ، ونحس جذوتها من الانطفاء ؛ أحياناً أن استمرار وجود أشكال فنية وصور تعبيرية تعبر عن تلك الذات من خلال تجربة طويلة متراكمة مثل تجربة المايجد إنما يكشف عن تحلف الوعي الاجتماعي ، خصوصاً لدى أكثر الشرائع الاجتماعية تواتراً وحساسية من الواقع ( المتقنين ) . وقد كنا ولا تزال ندعى خلاف ذلك حين نتحدث عن الشروط التاريخية التي دفعت إلى تبلور الحركة الأدبية الجديدة في البحرين .

ثالثاً : يتراءى مع ما سبق ما تكشفه تجربته المايجد القصصية من مزايم لا يمكن قبولها ، مثل وصم أي نزوع رومانسي بالخلف ، وعده مرحلة تاريخية متنتية ، في حين أن الواقع قد يشترط هذا النزوع لأنه جزء من المركب الاجتماعي العام الذي يجمع بين الروحي والموضوعي ، والفقائل والغبي ، والتقليدي والوجودي ، . . . الخ .

رابعاً : وحين ننظر قليلاً على الأرضية الدرامية التي وضعتها الدراسة لفكرة التعاميش سنجد جانباً بلغت النظر حقاً ، وهو أن المايجد يؤسس تجربته القصصية فوق مقولات التعاميش ؛ فالذي يؤسس مقولة الذات المباشرة هو انبناء الحياة فوق انقراض الحب ، ثم استمرار الحياة لدى الآخر ( المرأة ) ، واستمرار الحب لدى البطل ( المايجد ) . أما الذي يؤسس مقولة الحديث القصصى العام فهو انقلاب الحياة إلى برامة ، ثم انقلاب هذه إلى خيانة ، وكان الظهور حالة ثانوية هابرة ، والحياة حالة واقعية مستمرة ، سائلة في الوجود .

وأبعد ما نفسره بهذا التناقض بين مقولات التعاميش نحمده في أن غط الحوة بين الفرد والمجتمع غط غير حادى ، لأنه يكشف عن عدم اكتمال وجود قوانين وأنظمة ومعايير يمكن لها أن تحدد أشكال الضبط بين الفرد والمجتمع بصورة متوازنة ، لا يفسح فيها الأول بجميع حقوقه ، ويفتقر الثاني بجميع الامتيازات والواجبات المطلوبة من الأول .

وفي ضوء ذلك نستطيع القول بعد كل ما عرضناه في هذه الدراسة من ملاحظات أن تجربة المايجد القصصية لم تحلص لحركة الواقع / الخيال بقدر ما انحطت للذات المباشرة . وعلى الرغم من كل ما بذلناه من جهد في تعقيد العالم الدرامية لعالم القصة القصيرة عند المايجد فإننا نكتشف دوماً أن جميع ما نحمده من أبعاد دوائية إنما يحل لنا تطرف الذات المباشرة . فالحديث الدراسي العام الذى رسمنا ملامحه في جميع القصص ( خيانة المرأة ) لم يته بنا سوى إلى اختزال السيرة الذاتية للكاتب . حقاً لقد أطلت بعض الإمكانات الفنية الجبرية في بعض قصص « الرجل إلى مدن القرح » ، لكنها ظلت إمكانات غير موطنة باجتهاد وعناية كما أوصحنها ، في مقابل الإسراف للتصلي في التعبير المباشر عن الشحنة الشعورية للتراكمة إزاء حدث الحياة .

إن الذائق المباشر يقوض حدود العالم القصصى / الموضوعى في تجربة محمد المايجد ، مع أننا نفر للعالم القصصى بحرية غير محدودة في التشكيل والتصوير والخيال . وعده خلاصة قد تبلى سهلة الإطلاق ، في حين أن الواقع تقيض ذلك . إنها سهلة في حالة واحدة فقط ، هي التي ننظر فيها إلى تجربة المايجد القصصية كما ينبغي أن تكون في أذهاننا ، وليس كما هي عليه . وقد أجهلنا في استنباط الطبيعة الفنية لتلك التجربة من أجل ألا نصير أحكاماً معزولة عما كانت عليه تجربة المايجد القصصية . وصادق ذلك أننا نرى في انهيار إمكانات التعاميش بين الذات والموضوعى لدى المايجد دلالة اجتماعية مركزة ، يمكن أن نلخصها في النقاط التالية :

أولاً : انهيار إمكانات التعاميش ، أو انحصار إمكانات استمرار خلق الواقع الموضوعى بحيز بشكل مآكس من انهيار الذات ؛ في حركة الواقع للمجتمع المورى في البحرين . وتعد تجربة المايجد القصصية هي النموذج الفني لهذا الانهيار ، كما بعد انكسار حدث الحياة على موقف المايجد من المرأة مسألة متصلة بحدود ذلك الانهيار<sup>(٢١)</sup> .

ثانياً : تطرف الذات المباشرة يشير حقاً إلى وحدتها في سياق تقدم

## الهوامش :

- ( ١ ) يعد محمد المايجد عضواً مؤسساً في أسرة الأدباء والكتاب ، وهو - في تقديرى - أول من دعا إلى تأسيس هذا التجمع الأدبى من خلال كتاباته الصحفية في جريدة «الأضواء» . فقد كتب في عددنا الصادر في ٢٨ يوليو ١٩٦٦ داعياً إلى إنشاء رابطة للأدباء في البحرين . أسرة رابطة الأدباء في الكويت ، وقال في مجلة الهلال : « أحب أن أحلم بشئ اسمه مجلة أدبية تصدرها رابطة الأدباء في البحرين » .

- ( ٢ ) كتب المايجد في بداياته الصحفية سلسلة من المقالات الجادة التي تدل على منجزاته المتمثلة في الأدب ، ولكنه سرعان ما استولت عليه التحقيقات الصحفية الرهيبة التي أغتصت حصة الصحفي على حساب اهتماماته الأدبية . ومن مقالاته القصصية : الحزن في الشعر المرى ، الحديث ( الأضواء ١٢ مايو ١٩٦٦ ) ، ١ روايات الحياة بين رضى والمرضى ( الأضواء ٢٣ يناير ١٩٦٦ ، في ثلاثة أعداد متلاحقة ) .



- (٣) من كتاب القصة القصيرة الذين نشرها مقالات تغطي مفهوماتهم النظرية في القصة والأدب بعمق : محمد عبد الملك ، وعبد الله خليفة ، وشعاف أحد الذي نشر مقالة مبكرة بعنوان « نريد قصة متجولة مع الواقع » ، في الأصول ١٤/١٩٦٥ .
- (٤) مقاطع من سيمفونية حزينة ، مطبعة حكومة الكويت ، بدون تاريخ ص ٤٩ .
- (٥) المصدر السابق ص ٤٥ .
- (٦) المصدر السابق ص ٨ — ٩ — ١٠ .
- (٧) المصدر السابق ص ٦٥ .
- (٨) المصدر السابق ص ٣٧ .
- (٩) للقصة القصيرة في الخليج العربي ، إبراهيم عبد الله غاروم ، منشورات مركز دراسات الخليج العربي ، جامعة البصرة ، ١٩٨١ ص ٤٣٦ .
- (١٠) الرجل إلى مدن الفرح ، دار الغد ، البحرين ، سبتمبر ١٩٧٧ ، ص ٤٧ .
- (١١) المصدر السابق ص ٥١ .
- (١٢) المصدر السابق ص ٨٣ .
- (١٣) المصدر السابق ص ٣٣ .
- (١٤) المصدر السابق ص ١٤ .
- (١٥) الرقص على أجنان الظلام ، للكتبة الوطنية ، البحرين ، بدون تاريخ ، ص ٩٧ .
- (١٦) المصدر السابق ص ١٠٤ .
- (١٧) المصدر السابق ص ٣٨ .
- (١٨) المصدر السابق ص ١٧ .
- (١٩) يمد موت عبد المجيد انتحاراً : فقد أحمل صحتي ، وأدمن الشراب حتى يمد خروجي من عملي جراحية كانت قد أجريت له .
- (٢٠) المصدر السابق ص ١١٧ وما بعدها .
- (٢١) انظر تفصيلاً لذلك في كتاب « القصة القصيرة في الخليج العربي » ، ص ٤٤٢ وما بعدها .



# وضعية الراوى فى مسرحية « مغامرة رأس المملوك جابر » لسعد الله ونوس

محمد الناصر العجيمى

لعل أسلوباً من الأساليب الموقفة فى المسرح لم يحظ باهتمام المسرحين ، مبدعين ومختصين فى التفكير المسرحى ، مثلاً حظى به ضرب من ضرب التضمين هو للشرح فى المسرح . ومن المسرحيات التى اشتملت على هذا الطرب من التضمين مسرحية سعد الله ونوس « مغامرة رأس المملوك جابر » للزلفة سنة ١٩٩٨ .

وللتضمين فى هذه المسرحية وجهان : خارجى ومخفى . ويختل الأول فى أن فضاء المسرحية الرئيسى ، وهو فضاء الفهره ، يحتوى فضاء للتقبلين الاجتماعى ويختصره ، أما التل فلفاده أن فضاء المسرحية هذا يحتوى بدوره فى فضاء التراث الجسد فى لظ من الأنماط الاحضالية القائمة على الحكاية . هكذا يمكن أحدهما الآخر وشرحه فى شكل حوار بين اللات وموضوعها .

ويتبو الراوى فى كل هذا المرتبة الرئيسة ، ويعد القلب الذى تلتم حوله المسرحية بتفرعها جميعاً . ولتتبنى دراسة وضعية تعرفه من حيث هو ذات حالة<sup>(١)</sup> يتمتع بكلمة معينة ، ومن حيث هو ذات فاعلة ، يتركز فعله أساساً على الكلام ، ويقوم بوصفه ذلك بالدوار فخرية<sup>(٢)</sup> .

وقد اعتمدنا فى دراستنا هذه المنهج المؤسس على « العلامة » كما حدد مملله جرماس وطبقه اتباعه أمثال « راسى » و « كورتيز »<sup>(٣)</sup> وغيرهما . على أننا لم نلتزم تطبيق هذا المنهج تطبيقاً آلياً ، وإنما اعتمدنا إلى التصرف فيه وإحضاره للتضمينات اللادة المتخللة موضوعاً للدراسة ، متوخين — كلما دعت الحاجة — وصلها بمفاهيم مستمدة من نتائج قائمة على فرضيات لا تتفق حتماً ونظرية جرماس وإن اتصلت بها ببعض الأسباب . وهكذا اعتمدنا ما يعرف بملايسات الخطاب والخطب البائية<sup>(٤)</sup> كما حددها منظرو المنهج البراجماتيكى<sup>(٥)</sup> فى مستوى الخطاب غير الموسوم أدبياً و « أوريسليك »<sup>(٦)</sup> فى مستوى الخطاب الأدبى ، وبالتحديد المسرحى ، محاولين فى الآن ذاته تنظيم هذه المقاهيم جميعاً فى رؤية متسقة ومتناسكة .

## ١ — سنن النوع الموروث

لعله من القيد — قبل أن نقبل على دراسة اللادة مباشرة — أن نستقرىه — وإن كان ذلك فى نظرة عاجلة — ما يسمى المقومات المؤسدة للنوع والمحددة — وإن كان ذلك جزئياً — ألقى انتظار القارىء عند مباشرته نصاً . فكل نص يحتق سنناً عزينة فى الذاكرة ، مماثلة فى الذهن بالقوة ، ععدة لكفاءة القارىء ثقافياً واجتماعياً وسياسياً . وهذه السنن هى ولادة ما عملت على ترسيخه تقاليد موروثة حتى

استقامت على ذلك النحو . وتقاس طرافة النص بمقدار عدوله عن السنن المعنية ، أى بمقدار ما يجده من تصدع فى البنى التقليدية .

تنظم سنن النوع الموروث القائم على القص فى مستويين : مستوى أول وسنانه بشكل المضمون ، ومقاده أن الخطاب يجرى فى فضاء يتسع أو يضيق ، ويضم روايا ومتقبلين<sup>(٧)</sup> حقيقيين . ولهذا الفضاء بفضاء الحكاية المروية علاقة المضمن بالمضمن . ومستوى ثان سميناه مضمون الشكل ، حيث يفترض أن الراوى يقص — بطريقة معينة ، مستعرض لبعض مملها فى موضع لاحق — حكايات تتضمن وقائع مشيرة وأحداثاً مشوقة تشد إليها انتباه السامع .

• اعتمدنا طبعة دار الآداب البيروتية ١٩٨٠ .

الثالثة : ميسطر/ ميسكر عليه ، ضمن « القطب التواتري »<sup>(١٣)</sup> السياسي . والتقطعية مردها إلى أن الميسطر سلبهم الإرادة ، غثيفاً للأرب تملّوش مصلحتهم . والاستزراء العلاني لهذه الحالة يقودنا إلى استخلاص أن القائل بفعل السيطرة ، ولتصطب وقى التسنّوج العامل<sup>(١٤)</sup> مؤثراً صيداً يعمل على منح المحكومين الذين يمثلون في حكم النموذج نفس مرتبة الحياة العالية سلباً سلبهم موضوعاً ذا قيمة إيجابية ، خارقاً بذلك عقداً يتنصرّ أنه ينظم علاقة الحاكم بالمحكوم ، مولداً في الآن ذاته عند هؤلاء شعوراً بالافتقار<sup>(١٥)</sup> مرده إلى أنهم يعتقدون . وإن يكن ذلك في ضرب من الغموض - أنهم لا يستحقون تلك الحية . وينتج عند الذات المعنية رغبة في عو هذا الافتقار ورتق الخلل ، وذلك بالقيام - متى توافرت الكفاية<sup>(١٦)</sup> - برد فعل مناسب وقى مبدأ التبادل<sup>(١٧)</sup> الذي يبنى عليه إلى حد بعيد نظام العلاقات الاجتماعية . وبذلك تتحول الذات من حالية إلى فاعلة .

وتفترض - استناداً إلى قرأتين مفسّمتين في السباق - أن الكفاية الكلية بتحويل المحكومين من ذوات سلبية إلى فاعلة قادرة على إثبات كيانها تموزم ، لما وقرى قى عنهم من أن رد فعل يسىء إلى المؤن الضد<sup>(١٨)</sup> يعرضهم لخطر لا قبل بتحملها . لذا أثاروا السلامة بالخنوح إلى اللهور والتسليّة ، وهو إنجاز يصلهم بموضوع موسوم عندهم بقيمة إيجابية ، إذ ينسبهم ما سلبوا إياه من ناحية ، وهو من ناحية أخرى يرى لا يؤذي المؤن الضد ولا يصيبه بضر فلا يحملهم تبعاته .

وما يشيع في القهوه من فوضى مرحة ليس غريب عن هذا المشروع ، فيها يعد إنجاز الراوي القائم على قصص حكايات مشوقة يؤرثه الرئيسة للموضوعة المسلوب . وهذا ما يوحى به قول أحد المتكلمين : « لولا العلم مؤس ما كنا نعرف كيف نقضى السهرة » ، كما يستفاد من حوار رفاقه في موطن لا حق عندهما أحوال على الراوي أن يقص حكاية الظاهر بيريس بالغمات وأعمال البطولة : « زبون نان : نقل صبرنا ونحن ننظر سيرة الظاهر بيريس/ زبون أول : نعم والله حان الأمان لقص علينا الأب مؤنس سيرة الظاهر/ زبون ثالث : ما لمت أياك الظاهر/ زبون أ : أيام البطولات والانتصارات/ زبون ٣ : أيام الأمان وعز الناس وإزدهارها » .

« زبون ٢ : نريد أن نسمع عن لحن الذي يغلب الباطل/ زبون ٧ : والمعدل الذي يغلب الظلم » .

#### ٢ - دور الراوي الغرضي عند المتكلمين :

نستخلص مما تقدم أن الراوي يسطع عند المتكلمين بلور غرضي يبنى على شبكة رموزية<sup>(١٩)</sup> تخوي معال<sup>(٢٠)</sup> اللهور والتمتة والتسيان والاستراق في الماضي الأسطوري . ولنشر عرضاً إلى أن الراوي هو الشخصية الوحيدة في فضاء القهوه المفضى المعنية باسم هو العلم مؤنس . ولعل اختيار هذه التسمية ليس بريثاً ، فتحليل سريع لدلالات اللغوية يفيد بأنه يتألف من الوحدات المدونة الضغرى التالية : ( حضور مألوف + مرغوب فيه + مبدع السامعة + موسوم بعلامة إيجابية ) . فإذا عمدنا إلى التلاعب بمواضع الحروف وتغيير ترتيبها انتهينا إلى تأليف لفظ شبه بلفظ « التسيان » ، أما كلمة « عم » فإضافة إلى ما تدل عليه عادة من تقدم في السن ، تتضمن دلالة حافة ذات معنى عاطفي ووسى . وبذلك تكون التسمية خلاصة اللور الغرضي الموكول منهم إليه وبختصار<sup>(٢١)</sup> .

في الظاهر لا يبدو أن نص المسرحية يفرق سنن النوع الثالثة أو يبدع عنها ؛ فهو يجرى في فضاء واحد هو فضاء القهوه راوياً يقص حكاية مغامرات لتكلمين يصنعون إليه في اهتمام ، مبدلين ردوداً متحمسة ، تجاورى مع الشخصيات وترجيماً لصدى الأحداث ووقتها في نفوسهم .

لكن الظاهر ليس بالضرورة مرّة عاكسة للباطل ، عاكياً له في صدق وأمانة ؛ فكثيراً ما تكتسى العلاقة بينها شكل شبكة ملتوية المسالك . وفي ظننا أن دراسة وضعية الراوي تعيننا على الكشف عن مدى تصرف المؤلف في البنية الموروثة وتوظيفها لتأدية معانٍ لم يكن لها في ذهن مستعمل هذا النمط من التواصل قدماً حضور .

#### علاقة الراوي بالمتكلمين

دراسة وضعية الراوي تقتضيها في مقام أول أن نحدد نوع العلاقة القائمة بين الراوي والمتكلمين ؛ فليكن إلا في ضوء علاقته هؤلاء . ولكي نحدد هذه العلاقة بتعين أن نلّم بالمدى العلاني للفضاء الذي يجري الطرفين . ويقصد بالمدى العلاني مجامع الدلالات التي درجنا حل تحميلة إياها ، أو للمعلومات المخزونة في ذاكرة الجماعة ، إضافة إلى ما يكسبه النص إياه من دلالات طريقة تستقرأ من السياق .

#### أ - فضاء القهوه ووضعية المتكلمين :

تجسد القهوه البؤرة الفضائية التي تتجمع فيها الرؤى ويجرى الاختيار<sup>(٢٢)</sup> . ويرتبط فضاء القهوه بالفضاء الخارجى المحيط به ارتباط المحتوى عليه بالمتكلم<sup>(٢٣)</sup> ، وذلك في مستويين : أفقى وعمودي ؛ فيفسم فضاء القهوه أفضاً شراخ من للجمع تنقى إلى وسط متواضع ، ويختصر في حيزه المحدود للخلق الفضاء الاجتماعى المفتوح . وأية ذلك ما يشيع فيها من مظاهر الفوضى اللقولة في الأحياء الشعبية . « نحن في مقهى شمسى ... ثمة مجموعة من الزبائن الجالسين على مقاعد متفرقة في أرجاء المقهى ، ومعظمهم يندخون الزجاجلة ويشربون الشاى ... ويهيم بروج الحافد ويحى حاملأ صوائى الشاى والقهوه . يسيطر على القهوه جو من التراخى والفوضى الشعبية . وتسود ضجة الكلال مخلطة بشرقرة التراجيل ، وبأغان تبثت من ملهاى عتيق »<sup>(٢٤)</sup> .

ثم إن الشخصيات لا تعين بأسمائها ، ولا تعرف بيوهاى الذاتية ، حل نحو يوحى بأنها رموز تحمل على للجمع المرى ، وتثير ما يسميه بارت « صدأى الواقع »<sup>(٢٥)</sup> ، إذ يداخلنا شعور بتألف الفضاء الداخلى والخارجى وتداخلها .

وقى المستوى العمودى يستفاد من الإشارات العرضية الواردة في بداية النص على لسان « الزبائن » ، ولتضمنتة شكواهم من هموم الحياة وقسوة الأوضاع التي يعانيونها ، إن هؤلاء ، ومن خلالهم للجمع بفتاته العريضة ، يعيشون قطعية مع قائم بفعل<sup>(٢٦)</sup> غير مشخص ، ولكننا نستخلص أن علاقتهم به تتلظم في مستوى

● يستعمل المؤلف كلمة مؤنس بمعنى تزليل ، وكلمة مؤون إليه بمعنى مرسل إليه . (التحريك) .

ومن حيث كثافة الراوى فإنه يبلو - على حسب ما يستفاد من أقوال الزبائى - عارفاً بالحكايات القديمة مطمأ عليها اصطلاحاً واسعاً . وهو إلى هذا راغب في الاتصال بالزبائى وإمتاعهم بحكاياته . وحسبنا شامداً على هذا قول أحدهم معقلاً على صاحبه الذى أبدى فيه من إعطائه الراوى : « لا تخف ! العلم مؤنس كالساعة ، لا يقلم ولا يؤخر بين لحظة وأخرى ستره قديماً يجعل كتابه » ، وقول آخر : « العلم مؤنس من يتخلف قط منذ عرفناه » . فالراوى مواعظ على الحجى في موعده محد من كل يوم ، لا يكاد يخلفه ، وكأنه يؤدى عملاً طقسياً رتيباً ، وكان الزمان استحال إلى فسحة معتدة منسية . يضاف إلى هذا وذاك أنه يقن صناعته ويحسن تأديتها . وأية ذلك ما يديه الحاضرون من حفة لرؤيته واللقاء به في حكاية جليلة ، وما خالج بعضهم من شعور بالقلق لإعطائه .

غير أن ما صرح به بعضهم من أن العلم مؤنس يؤثر منذ مدة قصص حكايات تنتهى بخاتمة مأسوية يشعرونا باحتمال إنجاز الراوى مشروفاً ثانوياً خفياً لا يستجيب لائق انتظام الحاضرين وتوقعاتهم . ثم إن نظام الحقيقة الداخلى للمؤنس للنص<sup>(٢١)</sup> يفترض بسط المشروع التقيض المؤهل .

### ٣ - الراوى في مظهره الخارجى :

ما إن يجل العلم مؤنس بالقهوة حتى تكشف سحابة القلق التى ألقت ببعض الحاضرين ، ويوم شعور بالارتياح نتيجة تحقق الرغبة في الاتصال بالموضوع الإيجامى الموهوم . يعقب ذلك ملفوظ وصفى يمتنا أن نسوقه ونعقب عليه بجملته من الملاحظات : « العلم مؤنس رجل جاور الحسنيين ، حركاته بطيئة ، ووجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الذى يتأمله . التمييز في ملامحه محمودة حتى ليجس المرء بأنه إزاء وجه من شمع أبيض ، حينه جاعداً النظرة ، وتوجان بالجد البارد . وبالجملة أهم تمييز لنحظة على وجه مؤنس الحكاوى هو الجهاد البارد الذى سيحافظ عليه طوال السهرة » . ( ص ٥٨ ) .

وهنا نلاحظ أن مظهر الحكاوى ( أو الراوى ) يباين بوضوح الجوز العام السائد في فضاء القهوة . فهنا يتسم ظاهراً للمناخ الباردة ، فيما يتصف ذلك باللباس البارد . ويحل إلى جسد الراوى يحتل من مرتبة المصداقية العلمى<sup>(٢٢)</sup> مرتبة « السر » ، أى أنه كيان بلا ظاهر ، في حين يجل السزائى من التسرع نفسه مرسية - والكذب « أو « الزيف » ) ، لأنه يكلفون لإظهار ما لا يملكون . وقد لا تكلف النص ما لا يملأ إلى أولنا مظهر الراوى الخارجى الموحى بغرب من الإحباط<sup>(٢٣)</sup> على أنه تعجيد في المستوى المرنى للمدى لحالة الاستلاب الخفية التى يعيشها الزبائى ومن خلالها المجتمع بترامحه العريضة . فهل لكان الراوى العميق علاقة بظاهر الزبائى الموحى بالانشاء<sup>(٢٤)</sup> ؟ ذلك ما سنتبينه في بداية التحليل .

إلى هذا لافتنا إشارة مضمّنة في الملفوظ المذكور ، وهى أن الراوى يتأبط كتاباً قديماً . ولعله الإشارة مدى استعراى يحتل بوصفه هذا علة تأويلات ، نفق منها على اثنين : الأول أن الكتاب يرمز - من وجهة الزبائى - إلى معرفة الراوى وسمة اخلاعه ويدل عليها . وعلى هذا فله عندهم قيمة إيجابية بوصفه موضوعاً مؤهلاً<sup>(٢٥)</sup> . أما الثانى فنستلمه من نظام الحقيقة الداخلية في النص ، وفهنا أن الكتاب رمز

للموروث في مفهومه الواسع ، بل للتاريخ في مداه الإيديولوجى ، ومن حيث هو معلّم ومؤدب موضوعى مجرد ، وما الأب مؤنس سوى مفقوس حته . ويدهم تأويلنا هذا تضمن الملفوظ عبارة « الترام الجهاد » والجد اصطلاحاً ملازمة للموضوعية في التشويم والحكم . وهكذا يتجلى الراوى من خلال هذا الوصف صوتاً بلا صوت ، مظهر بلا ظاهر ، حضوراً غائياً . وهكذا أيضاً يكسب الملفوظ الوصفى مدى استعراى جسداً في صورة حسيّة مغموسة أوضاعاً غير مرئية خفية . بلى أن تسامح من هوية التلقظ هذا الملفوظ . فمن الواضح أن الراوى ليس مصدر وصفه لذاته ، فهل ينظر إليه من وجهة الحاضرين في القهوة ؟ إن استعراى سطحياً للملفوظ يفهنا بأنه من قبيل الفعل التأويل العاكس لرؤية من روى للمسرحية العميقة . ولما لم يكن لؤلا - كما افترضنا - معرفة حقيقية عن الكيان<sup>(٢٦)</sup> ، استعملنا أن يقفوا على فلتان تتطلب معرفة وحيها ، وانضى - من ثم - أن يكونوا مصدر هذا الفعل التأويل . لا يسمن إذن إلا أن نقرّر أن عون اليت هو البات الحفى للنظم لقيم النص الداخلية الأصلية . ولا أدل على ذلك من أن الملفوظ يكسب في بعض المواطن مسحة شاعرية . كما أن الإشارة إلى أن الراوى « سيحافظ على الجهاد البارد طوال السهرة » تنبئ بمضور متلقظ واع ينظم النص ويصوغ المادة وفق خطة معينة .

### ٤ - مشروع ثانوى خفى ؟

قبل أن يستولى الراوى قصص حكاياته يلتصق منه بعض الحاضرين أن يقص عليهم حكاية تتضمن نهاية سارة ، فحجب الراوى بأنه لم يحن بعد من الحكايات السارة ، مملاً ذلك برسوب مراعاة تسلسل الحكايات المضمّنة في الكتاب . ويستدعى الطلب والرّد جملة من الملاحظات نتخصرها فيما يلى :

١ - أن الطلب يؤكد أن دور الراوى الغربى يتركز عند الحاضرين على إمتاعهم بحكايات سارة استجابة لمقد ضمى قائم بين الطرفين .

٢ - أن مؤلا لم يتسامروا عن المحاف الخفية للحكايات السابقة ولم يستفيدوا منها . وهكذا ظل فعلهم التأويل قاصراً ، وظلّت تبعاً لذلك كضاهم في المستوى المعرفى معدومة .

٣ - أن الراوى في رده يخفى مقاصده الحقيقية ، ويوهم بعلم المعرفة عن الذات . فإذا هو استوى عند الفارى ( أو المترج ) بأننا بلا ظاهر فهو عندهم ظاهر وباطن ، أى أنه يجل في مرتبة الحقيقة في حكم مربع المصداقية العلمى .

٤ - أن هذا الرّد يوحى بأنه سيروى حكاية تتضمن كالحكايات السابقة نهاية مأسوية . وهكذا فإنه برغم الإحباط والإعاق في تجاربه السابقة يعيد التجربة على نحو يسمح لنا باستخلاص مسعين من السمات المحددة لوضعيته هما « الإرادة » والشعور - و « وجوب الفعل » . ثم إن توطيئه الزمن هذا على مواصلة المحاولة يكسب فعله مدى المعاناة والاعتبار . إذ يستقيم أنه يتقدم مساعداً للمؤنس ، الضمير يكمن في ذات الحاضرين ويجرل دون تحقيق الراوى طلبه . وسيظل التردّد بين الخفاء والتجلى مقروماً من مقوّمات المسرحية الثابتة .

## مضمون الحكاية :

نخلص إلى تلخيص مضمون الحكاية التي يستعملها الراوى بقوله :  
« بإسنادنا بإكرام ، قال الراوى الدينارى رحمه الله تعالى : كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، خليفة في بغداد يدعى شعيان المغتدر بالله ، وله وزير يقار له عمده الملقب ، وكان العصر كالحجر المحتاج لا يستقر على وضع ، والناس فيه يبدون وكأنيهم ، ويتنوعون على حال ويستيقظون على حال . تعبوا من كثرة ما شهدوا من تقلبات وما تعاقب عليهم من أزمت . تنحصر من حولهم الأوضاع فلا يعرفون لماذا انفجرت ، ثم هذا حيناً من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأت . يتفرجون على ما يجري ، لكنهم لا يتدخلون في ما يجري . ومع الأيام اعتقدوا أنهم اكتشفوا سر الأمان في مثل هذه الأزمان ، ففتنوا بما اكتشفوا ، ورتبوا حياتهم على أساس ما اعتقدوه أسلم الطرق إلى الأمان ، وما اعتقدوه أمناً ورتبوا حياتهم على أساسه » . ( ص ٥٥ ) . وكان قوام هذا الاعتقاد هو عدم التدخل في شؤون الساسة مهما احدث الخلاف بينهم ، والتزام الطاعة لأولى الأمر خشية العقاب . وهذا ما يصح به شخصوس يشكلون شرائع من عامة المجتمع :

« رجل أول : عندما يتربع الخليفة على العرش لا أحد يطلب من عامة بغداد رأياً أو نصيحة/رجل ثان : عندما يمين الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته/المجموعة : فطيمه/رجل ثالث : وكذلك بالنسبة لغاضى القضاء/رجل ١ : والفراود والولاة/المجموعة : لا يطلبون من عامة بغداد رأياً أو نصيحة/رجل ١ : بأمرنا بالبيعة/المجموعة : فطيمه/رجل ٢ : وبأمرنا بالطاعة/المجموعة : فطيمه/المرأة الأولى : ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان/الرجل ٣ : تعلمنا من الجسلايين وسياطهم المرصعة بالسلاسير/الرجل ١ : ومن حراب الحراس وعيونهم الزجاجية/المرأة الثانية : ومن السجون التي لا تفتح أبوابها إلا للدخالين » . ( ص ٥٦ ) .

ذلك كان موقفهم في السابق ، وكذلك هو في الحاضر ، عندما نشب خلاف حاد بين الخليفة ووزيره . وكان لاستئصال هذا الخلاف تأليبى إلى أوضاع البلاد الاقتصادية فتردت أحوال الناس المادية حتى أصبح - كما يقول أحدهم - يعدّ محظوظاً من توافر عندة رغيف خبز ، ومع ذلك ظلوا يبدلهم الرافض للتدخل فيها بحسب أن ليس لهم به شأن ، متشبثين بشعارهم القتال : « فخار يكسر بعضه بعضاً ، ومن يتزوج أننا نأمنه نأمنه عمداً » ، وذلك برغم تدخل الرجل الرابع الذى حاول من طريق بسط الأسئلة أن يستلجمهم للتسلل عن معنى ما يجري ويعدونه عادياً .

وقد أنقى الخلاف بين التنازعين إلى إصدار الخليفة أمراً يقضى بسد جميع المنافذ المؤدية إلى خارج البلاد ، ويختشى الخارجيين فتشاً خازماً ، لما انتهى إليه غير احترام الوزير طلب النجدة من قوى خارجية . وظن الجميع أن نهاية الوزير أوفت ، إلا أن حدثاً جديداً طرأ ، قاله يأسى الوزير أملاً ، ومؤمناً بتحول الوضع جذرياً . ذلك بأن المملوك جابراً الذى يطعم في نيل الحظوة عند الوزير والتزوج من « زمره » إحدى جواربه ، اعتدى إلى حيلة تمكن الوزير من إنقاذ رسالة إلى أحد الملوك الأجانب ، وهي أن يلقى شره ، ويكتب الرسالة على رأسه . وبمّ له ذلك ، وعكمن من مغادرة البلاد محملاً إلى ملك الأعاجم الرسالة الخبيثة على رأسه . ولما انتهى إليه أمر الملك يحلق

شره ، وترأ الرسالة فلذا هي تنص على دعوة إلى غزو البلاد ، مع تمهّد بفتح أبوابها خدعة ، وتشفع بنصحه بأن يقتل حامل الرسالة خشية تسرب الخبر وانفضاح السر . واستشير الملك بقرب تحقق حلم طلالا رواده وعزّ عليه تحقيقه لشاعة الأرواب ، فلم يقتل جابراً ، وقدم الثانية في جيش ضخّم خضرها ، وقتل عدداً كبيراً من أهلها ، وبهب خيراتنا . وفتنى الحكاية إلى :

« يوم الصمت فترة مديدة ثم نهض الرجل الرابع من بين القتل ويقف قرب الحكواتى . بعد قليل تظهر زمره في الطرف المقابل فيناهما الحكواتى رأس المملوك جابراً فتحضنه وتقبله ، ويحركات بطيئة كالطوقس يتقدمون جميعاً توسطهم زمره التي تحمل الرأس بين يديها ووراءهم أكوام الجثث .

— الجميع : ( معاً إلى الزبائن والجمهور ) من ليل ببغداد العميق نحلّكم . من ليل الويل والموت والبلث نحلّكم . تقولون : فخار يكسر بعضه بعضاً ، ومن يتزوج أننا نأمنه عمداً . لا أحد يستطيع أن يمنكم من أن تقولوا ذلك . لكل واحد رأى ، وتقولون هذا رأينا . لكن إذا التفتن يوماً ووجدتم أنفسكم غريباً في بيتكم/الرجل الرابع : إذا ضحك الجوع ووجدتم التقسيم بلا بيت/زمره : إذا تدمرت الرزق وس واستهلكتم للموت على عتبة صبح كتيب/للمجموعة : إذا هبط عليكم ليل ثقيل وملء بالويل/الجميع : لا تسوا أنكم تلتهم يوماً : فخار يكسر بعضه بعضاً . . . . . ( ص ١٦٦ ) .

## المدلول عن السنن والحلقة البائية

يبدو القصة في قسمه الأكبر مستجيباً لسنن النوع المعروفة كما ألقنا : فالراوى يقصّ حكاية تضمين أحداثاً ومغاسرات مشوّقة ، والمخاضون يبدون اهتماماً بالحكاية لميلهم على هذه الأحداث ويميّرون عن إعجابهم بمغامرة البطل وذلكة . ومع ذلك تطلعا في المستوى السطحي وجوه ثلاثة من المدلول عن هذه السنن :

— أولاً ، أن طريقة عرض الراوى لأحداث الحكاية تختلف اختلافاً بينا عما نقيدها من مصادر قلعة من أن للراوى حضوراً فاعلاً في فضاء الحقل ، إذ يعتمد القلم بحركات وإشارات ، ويشتن في ذلك ، إيماناً بأنه يحاكى ما وقع حقا ، فيؤثر في الحاضرين ويثير حماسهم . ويتنصّى بإيراد شاهدين أحدهما قديم هو قول الجوزى في « تليس إيليس » : « القاص يحكى مع تصديق يديه وبجرليه . ويوجب ذلك تحريك الطابع ، وتبيح النفوس ، وصيح الرجال والنساء ، وفريق الثياب ، لما في النفوس من فلقان المروى » (٣٧) ، والثاني حديث ، يتلخص في تأكيد « شارل بلا » في كتابه عن الجاسط على « أن القصص صنف قريب من صنف الظلمين ، وأن الراوى يعتمد على ثقافته ولسانه وإتقالاته وإشاراته وحركاته وإقناع أداته ، بما في ذلك تشكل الجسم وحركته » (٣٨) ، في حين يلتزم الراوى ما يسميه التلطف الحلقى الحليد ، متجاهلاً ردود الحاضرين للشمسة ، وكأنه يلقى خيراً ليس معنياً به بلأمانة وموضوعية .

— ثانياً ، إذا كان القصص قد درجوا على توثيق رواياتهم بإسنادها إلى محدث فتنرض فيه الأمانة ، إيماناً بواقعية الأحداث ، فالسنن التيمة في القصة هي رواية حكايات كتبت طابعا أسطورياً بعيداً عن الواقع ، فيما تدل القرائن على وجود تشابه بين بنى الأوضاع القاطعة في

يعرف بأنه تشبيه طرفه الثاني يقوم على التوسع بالسرد والتجسيد للمدى المحسوس لأوضاع مجرمة ومعقدة .

ثالثاً ، إدراج شخصية الرجل الرابع الذي يتدخل في عدة مواطن محاولاً تجنيد نظرة المخاطبين إلى الواقع وجعلهم يتساءلون عن معنى ما يجري .

رابعاً ، إبراز التضارب بين القول المتخذ شعاراً للتصرف ( وهو عدم التدخل في شؤون يملكونها لاتنهم ) ووضعية اليأس للمدني والمعنوي الذي يعيشونه نتيجة ترقى أحوال البلاد الاقتصادية ، وتنافس المتنازعين في فرض الضرائب لدعم نشاطهم العدائي .

خامساً ، توشى الإغراب في مستوى التعبير ، وذلك باستعمال أسلوب شعري موسوم بظرف من الفخامة ، يعتمد كتاب للسرح الكلاسيكيون المعروفون ثنائياً معان وقيم نبيلة ، وذلك في مواطن تعكس مشاعر رخيصة ، ومطلع غير مشروعة ، مع تمعد استعمال تعابير مبتذلة لتحديث مفارقة ، وتفضح من ثم - هذه المطامع الرخيصة ، نسباً على منوال شكسبير في مسرحيته « إمكانية مقاومة ترقى الملك أوى » (٢٨) ، إذ يعمد إلى استعمال أسلوب شكسبيرى ضخم في عالم يهود الفش ويتحكم فيه الماربون وعنة السوق السوداء . ومثال هذا الأسلوب في المسرحية المذكورة قول جابر معبراً عن الأمل الذي يحده وهو يقصد بلاد الأحاجيم : « الطريق المذهبة إلى بلاد المعجم متعرجة وطويلة ، أما الطريق العالمة من بلاد المعجم / فهي مستقيمة وقصيرة / البراري خضراء وملونة ، لكنها ساكنة ولا تستطيع أن تحث جوادها مثل / الشمس متعرجة ثلاث كالمروس لكنها مفيدة بدورها / ولا تستطيع أن تحث جوادها مثل / آتسو على حوافر جوادى لأن مله بالأشواق / كل ما ينتظر أن لا يحب الصبر والفرق / لا الزبنة ولا الثروة ولا المراتب / المرأة يرغى سروالها إن طال انتظارها / والثروة تنماطها الأولى إن طال انتظارها / والمراتب ينصبها الرجال إن طال انتظارها » ( ص ١٤٧ ) .

ساحساً ، تمعد التراوح بين « الوكل » و « فسخ الوكل » (٢٩) على امتداد النص . والمقصود بالوكل أن يعهد فاعل التلقظ (٣٠) إلى ذوات الملقظ (٣١) عملية البث والتخاطب في ظروف طبيعية مبانية زمانياً ومكانياً للظروف الخاصة بالتلقظ ، مستهدفاً الإيحاء بأنه يحيل على مرجع الأحداث ، وبأن ما يسرده قد حدث حقا .

سابعاً ، تتوَّج الحكاية بخاتمة تلخص منها غايتها ومن الحفظة ملها . ويصح أن نلحها فعل كلام (٣٢) . وهي بوصفها ذات تقوم على قصد (٣٣) هو الرغبة في إفادة المتقبل بجمله يتمثل الحكاية ويعتبر بها ، وعلى صيغة (٣٤) تقوم على المواجهة بين الطغى المجدد في حركات المثاليين الطيبة عند فعلهم رأس جابر الفسحة وسبب هلاك صاحبه ، والواقعي القائم على استدعاء شخصيات كانت شاهداً على تألق جابر وأقوله ، كما تراوح بين إبراز الباطل والنطق بصوت الحق ؛ صوت الضمير الجماعي الغالب ، وبين الشعرى المؤثر ، والنطق التعليمي .

الجزء : نخلص إلى تعرف النتائج التي انتهى إليها مشروع كل من الطرفين : فردود الزمان الجملية ، للتمتد من بداية سرد الراوى وقائع المغامرة إلى مشارطة النهاية ، تدل على تحفيهم جزئياً ومشروعهم

كلا الراعفين : واقع المتقبلين وواقع الرواية المحكية . وقد فطن المتقبلون لهذا التشابه دون أن يستخلصوا النتائج المتعلقة لفهمهم ، ويتعدوا إلى الروابط الخفية بين الأسباب والنتائج . وبما يدل على تفطنهم لتشابه المذكور أحوار التال ، الراوى في معرض تبرير الراوى تأجيل نص الروايات السلسة : « الحكاوى : الحكايات مرتبطة بعضها ببعض ... سيرة الظاهر بيرسي يحل دورها عندما نقرع من قصص هذا الزمان / زيون ثان : أى زمان ؟ / الحكاوى : زمن الاضطراب / زيون (٧) : هذا الزمان نعيشه / زيون أول : نلوق مرارته كل لحظة / زيون (٣) : فلا أقبل من أن ننسى همتنا في حكاية مفرحة . » ( ص ٥٣ ) .

— ثالثاً ، أن الحكاية تنهى — خلافاً لما جرت به العادة — على نحو مأسوى . ولا شك في أن المدول عن السنن الموروثة ليس من قبيل الترف الفنى ، ولكنه يندرج ضمن ما يعرف بالخطبة البيانية . وتعرف الخطبة من الزجوة اليراجمكية بأنها جملة الأساليب اللغوية والبلاغية والمنطقية التي يتوصل بها المخاطب ويمتددا في خطابه ، انطلاقاً من موقعه من المخاطب ، ووفقاً للملايسات الخاصة بالمخاطب ، ولوضعية الطرفين في مستوى الكفاءة ، وذلك بناء التأثير في المخاطب وإقناعه بقالة تبقى وجهة النظر المعبر عنها ، والتصرف يفتضى ما عليه عليه .

الراوى يحكم في وضعية بهامين : الأول أنه كسائر أفراد المجتمع في وضع السيطرة عليه ، لا يمتلك القدرة اللغوية على مواجهة لأذى الهدد الخارجى ، المسيطر والقادر . لذا وجب أن يتوشى قسداً من الحيلة والحرل في خطابه لأصحابه . ويتلخص العمل الثاني في أنه ليس له على هؤلاء سيطرة فعلية ، وغاية ما ينتاز به عليهم الإدارة والمعرفة . ويتوجب ذلك أنفسهم من حيث يرغبون ، ويوسائل تعليمية يديجرامية ، حتى يستخلصوا بأنفسهم الأسباب التي تربت عليها النتائج السئية ، ويتعدوا إليها تلقائياً .

وستستعرض فيما يلي أهم الوجوه للكونة الحفظة :

أولاً ، أن الراوى — ومن خلاله المؤلف ( كما سرى ) — ينظم اللادة تنظيمياً حكماً بحيث تبدو كأنها تأخذ مجرى حتمياً ، بل إنه يفتن في تقديمها ، مضيقاً عليها شكلاً متمسكاً ، بخاصة في وصفه حيل المتنازعين المبكرة للإغشاع بالحصم وإحكام الطوق عليه ؛ فترى أحدهما يكلل خصمه الضعفة ، فيرد عليها بأحف منها ، مثلها في ذلك مثل لأعبي الطرنيح في نسج الحيل للإيقاع بالناكس ، حتى إن المؤلف يوصى بإسناد دور الحيلة ومستشاره والوزير ومساعدته إلى الحشئين أنفسهم ، إيهام إلى أن الأدوار لا تتغير وإن تغيرت الأسماء .

ثانياً ، أنه يبرز جابراً في مظهر البطل الذي يحسن استغلال الظروف ، متحافياً بمرارة المتقبلين الذين يبدون ملاحظات تدل على إعجاب بفضة جابر وطولته . ويعقب ذلك تصوير مهيب لفتاة ما آل إليه مصير البلاد بعد وقوعها في يد العدو الخارجى . وينطوى هذا التلاعب بمشاعر المتقبلين على جانب من السخرية .

ومن جهة أخرى يذكرنا التظاهر بمجرلة الطرف المقابل في موقفه ، ثم إثبات بطلان الفرضيات التي يبنى عليها بما يسعى في المنطق والاستدلال بالحلق ، وإن كان يكتفى في مجرى المسرحية شكل الباعدة بين الدال والمدلول ، إذ يعقم الدليل على ضرب لثلل الذي

التأويل الصحيح . وإذا كان الموضوع المعطى<sup>(٣٤)</sup> وفق مفهوم « ديكور » هو قصور الزبائن في التفكير ، وإعلام كفاءتهم المعرفية المؤهلة ، فالفترض أن يبنى المترجمون موقفاً نقياً ، ويقوموا بالفعل التأويل المنشود . لكن كيف يتبيناً لم ذلك ؟ الإجابة من هذا السؤال تقودنا إلى تحديد خطة المؤلف في مخاطبة الجمهور . فمن الواضح أن المؤلف - مثله مثل الراوى الضمّن لـ ، والرجل الرابع الضمّن لكليهما - يحكم في وضعية بعاملين : الأول ، أن الظروف الخارجية الحافة باخطاب تقتضيه توضح الخطة والتزام الحل ؛ والثاني ، أنه يريد الإقناع بالتوسل بأساليب تعليمية ، من أظهاره التضمنين في مستويات عدة ، أو التراكب للتضمنين ، فكما أن الزبائن يخطفون إلى الفهرة طلباً للهو فكذلك يؤم الجمهور قاعة المسرح ابتغاء المتعة وزيان ضغوط الواقع . ولما كان أولئك ينظرون إلى صورتهم متمسكة في الحكاية ، جاز أن نستنج أن المترجمين مجاورون صورتهم المضمّنة في صورة الزبائن المضمّنة بدورها في الحكاية ، المضمّنة في الحيل الشيعي المجدد لضرب من التراث . وهكذا تريد إلهام صورتهم مضاعفة في صور أخرى ، يعكس بعضها بعضاً ، ويعمل بعضها على بعض ، ويشرح بعضها بعضاً ، وفق حركة<sup>(٣٥)</sup> قائمة على الإبعاد المستمر بين الذات وثباتها وترجع صدها ترجعاً متنوع الوجوه والقصصات . وهكذا يتاح للمترجمين النظر إلى واقعهم نظرة ناقلة فاحصة ، والاتصال من الدائق المحسوس إلى الموضوعى المجرد ، فيلتصقون بأنفسهم ، ويتحقق الوحدة بين الظاهر والباطن ، ويحصل الانتشاء ، وعندئذ يحل إربان قص الروايات السارة .

ويتشكل جماع وجوه التضمنين في الصورة التالية : المؤلف سعد الله ونوس - أ - يقدم للجمهور - ج - الذي تسربط به وضعية تاريخية - س - على مجسدة في الأثر المسرحي - د - وهذه العلة تحوى بدورها علبتين : كبرى وصغرى ، تتضمن الأولى صورة مصغرة للأطراف الخارجية المذكورة ، حيث المؤلف يجسده الراوى - أ - والجمهور يحيل عليه الزبائن - ج - . وهذا الطرفان تضمها وضعية تاريخية - س - شبيهة بالوضعية التاريخية الحافة بالجمهور والمؤلف . وتحوى الثانية المجسدة في الحكاية المروية الأطراف الثلاثة موضوعة في ظروف ميانة مكائياً وزمانياً للأولى : أ<sup>١</sup> يشخصه الرجل الرابع للمادى الموضوعى للراوى وللمؤلف .

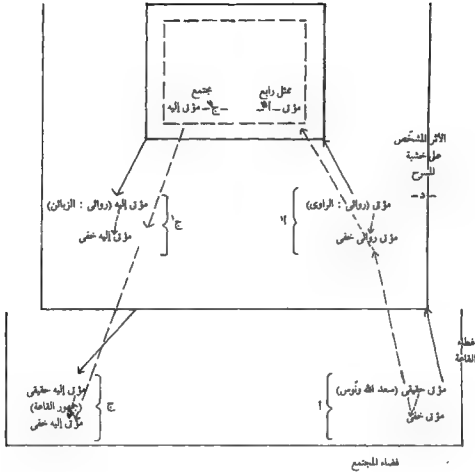
ج<sup>٢</sup> ( يمثل شرائح من المجتمع تحمل على زبائن الفهرة وعمل الجمهور من خلاص ) .

د<sup>٣</sup> ( يجسد الوضعية التاريخية التي يعيشها الرجل الرابع وجماعته التي تحيل على الوضعية التاريخية الحافة بالراوى والزبائن ومن خلاص بالمؤلف والجمهور ) .

الراوى - كما رأينا - إلى الاستغراق في للامنى الأسطوري هرباً من الواقع ، وسمياً إلى تعويض هذا بذاك . ونجاحهم - وإن يك جزئياً - في تحقيق مشروعهم بعد بالنسبة إلى مشروع الراوى المهدف إلى كشف غشاشة الجهل هذا الساعد للمؤن الضد الخارجى وتبريقهم بالذات - بعد فشلاً لأنه أسهم في تضليلهم وانتفاء الواقع عنهم .

أما النهاية فكانت غيبية لتوقعات الزبائن ، وموكّدة في تفوسهم المرواة والإحباط . فهل شفع ذلك بتحقيق الراوى طلبته المذكورة ؟

لننق بعض ما علّق به الحاضرون على الحكاية في نهاية السهرة « زبون (١) : ما هذه الحكاية ؟ زبون (٢) : إنها قائمة كالحكايات السالفة / زبون (٣) : إن لم تتغير حكايات المم مؤنس فمن الأولى أن نبغى في بيوتنا / زبون : تأق إلى هنا نخرج من كرنا ونسرى عن الضس لا لنكتسب ونحزنه » . ( ص ١٦٧ ) . هكذا انتهى « الاختصار التأويل » للإحباط ، وهكذا كانت الخيبة حليفة الراوى وزجاءه : ولم تسعفه معرفته ولاخطته التعليمية في استنابهم إلى إعادة النظر في موقفهم وتصحيحه ، وصولاً إلى إدراك الذات ، فهل يجوز وحالة الإحباط تتناول المسرحية من جميع أقطارها ، وفي جميع المستويات ، أن نستنج أنها تنبى على نظرة مثالية أساساً ؟ ملاحظة أولى تتبادر إلى الذهن هي أنه لو استقام الاستنتاج المذكور صحيحاً لما أسكتنا أن نسر سبب تكلف المؤلف مشقة الكتابة وعناهما ، وللاذ بالصمت . وفي النص قرآن تدل على أن هذه النظرة عمدة بظروف وأنها موقوفة عليها ، وأنها مستجنا متى تغيرت النظرة إلى الواقع وإلى الذات . من ذلك قول الراوى مخاطباً المقبلين في بداية المسرحية بأن زمن نص الحكايات السارة لم يحن بعد ، وقوله في النهاية معقياً على إيداء بعض الحاضرين استيادهم من انتهاء المسرحية بفاجعة : إن تغير نص هذا الضرب من الحكايات مرهون جم . ولا أفتنا في حاجة إلى التيسد في التحليل لنبين أن الخطاب موجه في الحقيقة إلى المترجمين وإلى المجتمع من خلاصهم بحكم ارتباط أولئك بهذا ارتباط الجزء بالكل . حسناً أن نشير إلى تضمين النص في نهاية السرد ملاحظة مفادها أن المجموعة تتوجه إلى الزبائن وإلى الجمهور ، سائلة إياهم تحمل تبعات مواقفهم . ثم إن ما نعره من احتداد سعد الله ونوس في عدد من مسرحياته ، وخاصة منها المؤلف بعد هزعة ١٩٦٧ ، مثل « حفلة سمر من أجل » حزينان<sup>٤</sup> ، و« سفرة مع أبي خليل القباني » و« الملك هو الملك » ، أساليب بريشت الفنية التي تقوم فيها تدوم عليه على إشراك جمهور المترجمين في العمل الفني . ووصل لفضاء المسرح بفضاء القاعة يعملان تقطع بكل امتحان بأن المترجمين يملّون طرفاً مضمناً في الخطاب ، مقصوداً رأساً بعملية التليغ . وفي وصنا أن نقر - استناداً إلى ما تقدم - أن تحقيق الانتشاء وهين اعتله المترجمين إلى الفعل



حصول مجموعة مماثلة من أنواع الخطاب الأيديولوجي والاجتماعي والشعبي ، القديم منه والحديث .

ولنفرض أن الدال طابق المذلول ، وأن القاريء أو المترجم اهتدى إلى فهم التوايما الحفية التي ينطوي عليها خطاب الراوي ، فالقضية لا تحمل ، وتسلمنا إلى قضية أخرى لا تقل عنها خطورة وتعقدا ، وتتصل بمعلقة المسرح الأيديولوجي بالواقع ، ومدى تأثير ذلك في هذا . ولعل دور Dor كان حل حق عندما أشار إلى أن الدين يؤمنون هذا النمط من المسرح مفتعون مسبقا بالاتجاه الفكري المنبثق عليه . وهل هذا ألا يحاكى هذا المسرح تفكيرهم في هذه البؤرة الفضائية الزمنية التي هي خشبة المسرح ، فإذا بهم ينظرون إلى أنفسهم نظرة نرجسية ، وإذا بهذا المسرح يلتقي موضوعيا بصنوه التقليدي القائم على الوهم والتطويع ؟

ومع ذلك ، ويرغم كل ما نوجه من نقد لهذا الضرب من المسرح ، فعمل قائلة ليست متعمدة تمام ، وإن لم يكن ذلك إلا في جعل علاقتنا بالوروث والتاريخ مشكلة ، ومتوترة . وإذا استقام للمؤن الضد الخارجي أن يوجه الخطاب على نحو يخدم مصلحته ، أقمن الحقن أن يخفق المؤن في تأسيس عقد من حيث نتيج الأول ؟

من النية في القول إلى قول اللثة

انطلقنا في تحليلنا للنص من نظامه الدال أساسا . وقد تغنجا بعض الاستنتاجات التي انتهينا إليها القاريء ، وأمله يرفضها . فهل يحظى نظام القيم الإيديولوجية المستخرجة من مقولات غير خاضعة للتجربة وليس من المسور التثبت من صحتها برفض المؤلف سعد الله ونوس فيتعرف بها ويعترف هو نفسه من خلالها ؟ وهل يريد أن يكون بكتابة أثر مسرحي ، لم باستدراج القاريء إلى أن يكون ؟ إذا كان التحليل ضروريا لتضيق الخطوط الأساسية لنظام تقريي (٣٧) فلذلك لأن المعنى يستوى إلى حد في فضاء غير فضاء الخطاب للبالسو . وتتلخص التساؤلات في النهاية في ما يلي : من التكلم في النص ؟ وما الغاية من خطابه ؟ ومن يتبنى نظام القيم المضمنة فيه ؟ وإلى من يتوجه بها ؟ في هذا المجال تظلمنا مشكلة اللغة في كل مداها : الباث يسمى إلى امتلاك اللغة والسيطرة عليها ، يحمده الحرس على تنظيم خطاب متماسك ، لكن الأداة تعدى لا عجلة المشروع وتسبقه أو تتخلف عنه ؛ فهي تفرض ضغوطها ، وتجاوز التوايما ، وتوسع الصدى . اللغة في الخطاب الخاص - كما يقول باخثين - لغة كثر ، والخطاب الفرد متمدد الأصوات هو زمك لتمام أنواع الخطاب الأخرى ، ما سبق منها وما هو قائم . وما خطاب الراوي - تلمسا على هذا - سوى



## المواضع :

Sèmes - ٢٠
Carre veridictaire- veridiction - ٢١
diaphoric - ٢٢
euphoric - ٢٣
objet de qualification - ٢٤
Savoir sur l'être - ٢٥
طبعة إدارة الطباعة ، للنوع - القاهرة ، ص ١٢٣ .
٢٦ - ترجمة إبراهيم الكيلاني - طبعة القاهرة ، ص ١٥٩ .
L'irréversibilité à succession du roi Uti - ٢٨
debrayage-embrayage - ٢٩
Sujet de l'énonciation - ٣٠
Sujet de l'énoncé - ٣١
Acte de parole - ٣٢
Illocution - ٣٣
La cuisine - ٣٤
Poste ٣٥
Gestes - ٣٦
Axiologique - ٣٧

Sujet d'état - ١
Rôle thématique - ٢
Rastier-Courtes - ٣
Stratégies discursives - ٤
Pragmatique - ٥
Ubersfeld - ٦
Narrateur/ Narrataire - ٧
epreuve - ٨
Contenus/ Contensu - ٩
١٠ - ص ٥١ .
L'état du réel - ١١
acteur - ١٢
isotopie - ١٣
modèle actanciel - ١٤
manque - ١٥
Compétence - ١٦
échange - ١٧
anti-destinataire - ١٨
Parcours Figuratif - ١٩

# حكاية الجارية تودد قراءة حضارية

## نبيلة إبراهيم

( ١ ) ليست «حكاية الجارية تودد» ، وهى إحدى حكايات ألف ليلة وليلة<sup>(١)</sup> ، غريبة عن حكايات الليالى لحسب ، بل هى حكاية غريبة في حد ذاتها .

فهى ليست حكاية تحكى عن عالم الجن والسحر ، وليست حكاية تحكى عن الحب المسلط الذى يأمر صاحبه لمجرد رؤية صورة المحب ، أو لمجرد السماع عنه . وهى ليست حكاية الفقير الذى يتمنى أن يهرب من واقع ، ثم يفتتح له كنز فتتحول حياته فجأة من الفقر المدقع إلى الثراء الكبير . هذه الأنماط من الحكايات التى يشيع جوها فى الليالى ، لا تنسب إليها حكايتنا . إن حكاية الجارية تودد حكاية إنسان يسمى إلى إدراك معنى وجوده ، وإلى البحث عن معنى الحياة ، وهى حكاية يتحدث فيها التراث إلينا ويطلب بهفه فى التصديق . ثم هى حكاية تتولد فيها المعرفة من التجربة ، وتندفع إلى إدراك الكليات من الجزئيات .

ثم هى حكاية تنطوى على الثنائيات المتضاربة : ثنائية الفرد والمجتمع ، واللغة والكلام ، والثقافة الرسمية والشعبية ، وثنائية الذاكرة المستمرة والتركيب الآن ، وثنائية التركيب الرأسى والتركيب الأفقى . وكل هذه الثنائيات يمكننا أن نردها إلى مستوى المعرفة وقوة الكلام . ذلك لأن الثنائيات المتعارضة تخلق بناء من المعنى ، كما يقول جريمناس ، أكبر تعقيداً من مفردات عناصره<sup>(٢)</sup> .

وتحكى الحكاية أن الجارية تودد كانت معروضة للبيع لتوفى بشمعتها ديون مولاهم الذى ركب الدين نتيجة لتبديده ثروة أبيه الخوفى ، وأصبح شيخ الفقر يتهدهد ليلاً ونهاراً . ولكن الجارية تودد استبدلت بهذا المشروع المادى مشروعاً معنوياً ، أو لنقل معرفياً ، فقيمتها ، كما نقول ، ليست فى المال ، بل فى الدنيا من العلم والمعرفة . ومن ثم فقد طلبت عرضها على هارون الرشيد كى يختبر علمها ومعرفتها على أيدى كبار العلماء فى الفقه والتشريع واللغة والطب والفلك والمعارف العامة ، وفى الموسيقى ، بل فى لعبة الشطرنج ، واشترطت أن يتعلم كل عالم عنه طيلسانه إن هى برته ، علامة على تسليمه بنقص علمه واكتمال علمها . ووافق هارون الرشيد ، ونجحت الجارية تودد فى التجربة ، ودفع إليها جميع العلماء طيلساناتهم ، كما أقر هارون الرشيد فى النهاية بأن الجارية لا تقدر بمال .

وليس الهدف من هذه الحكاية أن الجارية كانت تريد إثبات علمها الواسع فى كل فرع من فروع العلم والمعرفة ؛ فنحن حين نسلم بهذا الهدف ، إنما نسلم بجزئيات الحكاية دون كليتها . ولكننا إذا سلمنا بأن وظيفة النص لا تتحقق إلا فى إطار علاقة الأجزاء بعضها ببعض من ناحية ، وعلاقتها بالوحدة الكلية للنص من ناحية أخرى ، حيث الجزء لا تبدو قيمته إلا بوصفه حركة فى معنى أكبر ، فإن هذا يتطلب منا قراءة أخرى للحكاية ، نسميها بادئى ذى بدء بالقراءة الحضارية للنص .

وإذا كنا الآن بصدد نص لغوى ، فإن هذه القراءة تتطلب منا أولاً أن نبحث فى الإجراءات الوصفية للنص ، وفى وظيفة الحقائق الصريحة والضمنية التى تشير إليها اللغة ثانياً ، ثم إنها تتطلب منا فى النهاية أن نحلل الحكاية بوصفها حركة فى العملية الحضارية العربية .

يتركه ، وسار به إلى منزله . وكان للرجل بنت يقال لها طيبة . فلما دخل عليها أبوها سأله عن ضيفه ، فقال : ما رأيت أجهل منه . وحديثها بحديثه ، فقالت : ياليت ما هذا بجاهل . أما قوله : أجملى أم أحمك ، لراد أجملي أم أحمك ، وأما قوله : أتري هذا الزرع أكمل أم لا ، فأراد به بابه أهله فأكلوا منه لم ١٩ ، وأما سؤاله عن الجنيزة فقد أراد أن يسأل عما إذا كان الثوري قد ترك عثاً فيها يعم ذكره أم لا . فخرج الرجل فقدم مع شَن فطنته وقال له : أجب إن أفسر لك ما سألتني ؟ قال : نعم ؛ ففسره ، فقال شَن : ما هذا من كلامك ؛ فأخبره عن صاحبه ، فقال : ابنة لي . فخطبها إليه فزوجه إياها ، وحملها إلى أهله . فلما رأوها قالوا : وافق شَن طيبة ، فذهبت مثلاً ، يضرب للمتوافقين <sup>(٣٥)</sup> .

ولا تخرج حكاية الجارية تودد كذلك ، من ناحية الشكل ، عن كونها حكاية الألفاظ . ولما ما يمدحون إلى القول بأنها تحول عن حكاية الألفاظ النمطية ؛ فأحدها الأساسية تلخص في مجموعة من الألفاظ التي تتدرج بين متجنج ومتجتنج ، بحيث تكون الجارية تودد في البداية هي المستتخنة ثم تتحول لتصبح المتجنجة . ولكن حيث إن حكاية تودد تعد أولاً إحدى حكايات ألف ليلة وليلة من ناحية ، كما تتميز باستلها الخاصة من ناحية أخرى ، فلها تعد لذلك حكاية ذات دلالة ومغزى خاص ، أي أنها بقدر ما تقترب من حكايات الألفاظ تبعد عنها كثيراً .

وهذا ينقلنا إلى البحث في المستوى الحضاري الثاني للحكاية .

### ( ٣ )

وإذا كنا لنا أن نعد حكايات ألف ليلة وليلة نصاً موحداً ، حل الرطب من تنوعه ، فإن حكاية تودد لابد أن ترتبط بحكايات الليالي برباط ما . وهي في الحقيقة ترتبط بساتر الحكايات برباطين ؛ رباط شكلي وأخر معنوي ، من شأنه أن يكشف عن بعد من الأبعاد الحضارية في الليالي .

أما من الناحية الشكلية ، فهي ترتبط بحكايات الليالي في بدايتها ونهايتها . أما بدايتها فهي تشارك حكايات الليالي في أنها تصدر عن مصدر واحد هو شهر زاد ، التي تضع بصمتها قبل كل حكاية بقولها : « بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد » . وهي تشارك الليالي كذلك من ناحية البنية الشكلية ، من حيث إنها تبدأ بحالة الاستقرار التي سرعان ما يعقبها نقص أو تهديد في حياة الأسرة . فهي تحكي ، كما سبق أن ذكرنا ، عن تاجر ثري يعيش في بحيرة من العيش ، ثم يبلو شبح الموت مهدداً لكيان الأسرة فيخضع الأب خلفاً لثروته الطفلة لابنه الوحيد . وعلى طريقة الليالي في الوصول بالتدريج إلى الحد الأقصى من الانفعالات ، تصور الحكاية الابن مستغرقاً في حزنه كأنه لا يستطيع منه فككاً . ثم لا تلبث أزمته أن تنفجر عندما يتقدم إخوان السوء عليه حياته ، ويخرجونه من حالة الغم إلى الانبساط ، ومن الجليدية إلى اللاميلاد ، حتى إذا نفذ ماله في صحبة الإخوان ، تركوه وحيداً بلا مال أو خلان .

و قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن أباه الحسن بن أخوجا لما دخل عليه أصحابه الجسام وفكوا حزنه ، نسي وصية أبيه ، وفعل لكثرة اللال ، وظن أن الدهري يبقى معه على حال ، وأن المال ليس له زوال ،

فعل مستوى الإجراء الوصفي للنص نلاحظ أن حكاية الجارية تودد هي حكاية من حكاية ، تمكن في حد ذاتها مستوى حضارياً محدداً . ونعني بالحكاية الثانية تلك الحكاية النمطية عن الألفاظ ، التي ترد في تراث شعوب العالم بأسره . والحكاية النمطية هذه تخضع لقانون الثبات والتغير ؛ فهي بوصفها نصاً ثابتاً ، تحكي عن اللفظ تطرح من مسائل إلى مسائل ، وعلى المسؤل أن يثبت تحيزه الفكري بحله للألفاظ المطروحة عليه <sup>(٣٦)</sup> . أما في إطار التغير ، فإن الحكاية ، وهي تقدم في أزمنة مختلفة وأمكنة مختلفة ، تتغير روايتها بتغير نصها ، وتغير مجالها ، وتغير قارئها أو مستمعها . فالحكاية على هذا النحو تعد نصاً مفتوحاً ؛ إذ إنه مع استمرار روايتها يكون هناك توقع لرواية جديدة .

وقد كانت حكاية الألفاظ ، في أصولها الأولى ، تعبيراً عن فكر أسطوري حرامي . ولقربها إلى اختناص حكاية لفرز إلى المحول في أسطورة أوديب ، التي أصبح فيها بروسوس الذين أنقصوا في حل لغز أبي المحول ، حتى جاء أوديب وحل اللغز ، فالتقت بذلك سكان طيبة من تهديد الوحش المهول ، الذي ما كان يسمع حل اللغز حتى انفجر ومات .

هذا اللغز الدرامي وأمثاله ، تحول بعد ذلك على مر العصور إلى حكايات الألفاظ سلبية . فيمكن في التراث الهندي أن شخصاً نعت مثلاً لفتاة من شجرة ، ثم جاءه الثانی فزین التمثال ، وجعل له الثالث ملاصق بميزة ، كما يمت فيه الرابع الحيلة . فمن نصب من بين هؤلاء تكون الفتاة ؛ هكذا سأل الملك أميرة ما يسبق لها أن نظمت بالكلام ، وكان الملك يريد أن يتزوج بها ، فشرط أن تنطق بتفسير هذه الحكاية المغمزة . وأصرت الفتاة على عدم الكلام ، حتى قال أحد الحاضرين إن الفتاة لابد أن تكون من نصيب الرجل الذي نحتها من الشجرة . وعندئذ نظمت الأميرة قائله : إن الشخص الذي نحتنا هو أبوها ، وأن الذي زينها هو أمها ، والذي ميز شخصيتها هو معلمها ، والذي نفخ فيها الروح هو زوجها ، بهذا نظمت الأميرة قدم زوجها من الملك إثر ذلك <sup>(٣٧)</sup> .

الحكاية حكمية من حكم المنود التي اشتهر بها تراثهم . وهناك في التراث العالمي كذلك ألفاظ الملكة بلقيس التي طرحتها على النبي سليمان ، وكذلك ألفاظ « توارندوت » وأميرة الصين التي كتب عنها الشاعر الألماني شيلر مسرحية تحمل اسمها <sup>(٣٨)</sup> .

والتراث العربي منذ العصر الجاهلي مليء بحكايات الألفاظ . وربما كانت وافق شَن طيبة ؛ من أقدم حكايات الألفاظ التي وردت إلينا في تراثنا العربي القديم . في هذه الحكاية يرى أن « رجلاً من دعاة العرب وعظماؤهم يقال له شَن أن كل أن يطوف البلاد حتى يجد امرأة مثله فيزوجها . فبينما هو في بعض مسيره إذ وافقه رجل في الطريق فساروا جميعاً ، فقال له شَن : أجملي أم أحمك ؟ فقال : أنا ركب وأنت ركب ، فكيف تجملي أم أحمك ؟ ثم سارا فانتبها إلى زرع قد استحصد ، فقال شَن : أتري هذا الزرع أكمل أم لا ؟ فقال الرجل : لم أر أجهل منك ؛ تري نباتاً مستحصداً فثورول ؟ أكمل أم لا ؟ فسكت ثم سارا حتى دخلا القرية ؛ فلحقا جنازة ، فقال شَن : أتري صاحب هذا النعش حياً أم ميتاً ؟ فقال له الرجل : تری جنازة تسأل عنها أيت صاحبها أم حي ؟ فسكت عنه شَن وأراد مفارقه ، فلما الرجل أن

ثم للمرأة الحرة والمرأة الجارية ، ثم أخيراً المرأة البسيطة الساذجة والمرأة العالمة .

وإذا نحن نظرنا إلى البنية التحتية لبياني ، وجدنا أن حكاية تودد ليست سوى تمثيل آخر للحكاية الأم ، حكاية شهر زاد مع شهريار . حقاً إن شهر زاد كانت امرأة حرة وليست جارية ، فهي ابنة وزير الملك شهريار ، ولكنها كانت في حياتها مع الملك التسلط المستبد ، الذي كان يقتل كل عروس تزف إليه صباح ليلة العرس — كانت بمثابة الجارية التي لم تكن تملك من أمرها شيئاً . ولكن شهر زاد ، التي وصفها الكاتب بأنها عالة ، وأنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة وبالمملوك السابقين والشعراء ، استطاعت بعلمها وفنائها الواسع الصريح أن تهزم الملك شهريار ، وأن يجعله يستسلم لها ، أو بالأحرى لعملائها . وكانت النتيجة أنها نالت الحياة الحرة الكريمة البعيدة عن كل تهديد .

وكان الجارية تودد في الصورة الأخرى لشهر زاد ، شامت أن تواصل انتقامها من الرجال ، أوهى بالأحرى شامت أن تعمل بنفسها وشخصيتها فوق الرجال ، وكان سلاحها في ذلك العلم والمعرفة والفن ، فبرزت الفقيه وعالم الكلام وعالم الطب وعالم الفلك جميعاً ، وكذلك فارس الشطرنج الذي قالت له بعد أن غلبه مرتين : « أنا أراهنك في هذه المرة الثالثة على أن أرفع الفرزان وريح الميمة وفرس الميسرة ، وإن غلبتني فخذ ثوبى ، وإن غلبتك أخذت ثوبك . قال وضيت بهذا الشرط . ثم صفا الصفيين ، ورفعت الفرزان والرخ والفرس ، وقالت له : انتقل لي معلماً ! فنتقل ونقلت ، حتى قربت له الفرزان ودفعت منه ، وقربت البيادق القطع ، وشغلته وأطمعته . ثم قالت : كلّ حتى تزيد على الشبح ، وما يفتلك يابن آدم لا أعلم . أما تعلم أني أطمعتك لأعدهك ؟ انظر فهذا الشاه قد مات »<sup>(١٠٦)</sup> . « أضف إلى ذلك أنه جرى لها بعد أصبل ، كأنه العود الذي قال فيه الشاعر :

سقى الله أرضها أنبتت هود مطرب  
زكت منه أخصان وطابت مفارس  
نفتت عليه الطير والمواد أخضر  
وغيشت عليه السعيد والعود يابس

فاتحت تودد حل العود انحناءة والده ترضع ولدنا ، وضربت عليه اثني عشر نفساً حتى سحج المجلس من الطرب »<sup>(١٠٧)</sup> .

وكانت مكافأة تودد في بداية الأمر مادية ، إذ قدرها الرشيد بمائة ألف دينار ، فقدمها إلى سيدها ثمتاً لها ، ولكن تودد رفضت أن تستمر جارية وإن كانت في بلاط الرشيد ، وقتت على الرشيد أن تبقى مع سيدها الذي أقرى نتيجة لثراء علمها ، بل ارتفع قدره بفضلها عندما اختاره الرشيد ندماً له . وأحسب أن الرشيد اختارها هي من خلال ذلك ، لكي تكون ندمته له ، فيومج بلاطه بمحاوراتها الحية مع ندمائه من رجال العلم والفن والأدب .

ولى هذا الحد نستطيع أن نقول إن النص وإن كان إنتاجاً لنص قديم ، فهو لا يتكرر إلا لأن له وظيفة جديدة . وهذه الوظيفة الجديدة

فأكل وشرب ، ولد وطرب ، وخلع وهوبه ، وجاد بالذهب . . . ولم يزل على هذا الحال إلى أن مال المال ، وقعد الحال ، وذهب ما كان لديه ، وسقط في يديه ، ولم يبق له بعد أن أتلف ما أتلف غير وصيفة خلقتها له والده من جعلها خف . وكانت الوصيفة ليس لها نظير في الحسن والجمال ، والبهاء والكمال ، والقدر والاعتدال ، وهي ذات فنون وآداب ، وفصائل مستطاب : قد فاقت أهل عصرها وأربابا . . . وهي مع هذا كله فصيبة الكلام ، حسنة النظام . . . فلما تقد جميع ماله ، وتبين سوء حاله ، ولم يبق معه غير هذه الجارية ، أقام ثلاثة أيام وهو لا يلقى طعام طعام ، ولم يسترح في منام ، فضالت له الجارية : ياسيدي اجلس لي أمير المؤمنين هارون الرشيد ، وأطلب ثمنى من عشرة آلاف دينار ، فإن استغلا قل له يا أمير المؤمنين وصيفتي أكثر من ذلك ، فلتنتصرها ، يعظم قدرها في عينك ، لأن هذه الجارية ليس لها نظير ، ولا تصلح إلا للحك »<sup>(١٠٨)</sup> .

وكما تشارك الحكايات الحكايات الأخرى في جو البداية ، تشاركها كذلك في النهاية ، حيث يُسدّ الغضب الذي يبرز في البداية ، ويعود الوضع إلى الرخاء والاستقرار مرة أخرى .

« وقام أمير المؤمنين وسلم مائة ألف دينار لصاحب الجارية تودد ، وقال لها : يلتودد نجي حل ! قالت فتمت عليك أن تزدى إلى سيدى الذى باعنى ، فقال لها : نعم ، فردها وأعطاهم خمسة آلاف دينار لنفسها ، وجعل سيدها نديماً له على طول الزمان »<sup>(١٠٩)</sup> .

وأما عن العلاقة المنعوية للحكايات البيكانيات اللبالي ، فإن الحكايات تدور في إطار الحكايات التي تصور المجتمع العربي بصفة عامة . وفى ذلك يقول « فون دير لاين » : « هذه المجموعة من الحكايات الخرافية ( يعنى حكايات ألف ليلة وليلة ) ترسم صورة للحياة العربية خلال قرون ستة . وكثيراً ما يتصور الإنسان أن هذه الحكايات ربما كانت أكثر غنى وفورة مما يمكن أن تكون عليه هذه القرون مجتمعة . فالخليفة الذى يتصف بالعدل ، وذلك الحاكم المستبد الذى يطاع طاعة عمياء ، والوزير الولى والأخير المزيغ ، ورجل البلاط الذى يقف وراء الدسائس ويدبرها ، وحكم السلطان بوصفه رجل القضاء الأعلى ، وقراراته وأحكامه العادلة بين الأحزاب ، ثم للممارك حول العقائد ، وخروج الشعب إلى الأسواق عند الاتجار في الرقيق ، وعند تبادل التجارة في صخب ، وعند المساومة في الأشياء النفيسة وفى مستزلمات الحياة ، وسجاء الحريم ويبيت البغاء ، وملاعب الغوغاء جبر الصحراء ومغامرات الأسفار الخطيرة في البحار ، وهذا المزيج المختلط من المسحيين واليهود ومجاد النار والمؤمنين ، ونشاط أصحاب الحرف والحيازين والجزارين والإسكافيين والخباطين والسماكين وعصام السقن والسياليين والعيبد — كل هذا يصور في صور جميلة ذاتها ، وغنية بالإنبا ، وللى حكايات هزلية مثيرة ، وقى صدق لا مثيل له ، ويطيعة قوية صميرة . وما تكاد تبدو المخطوط الرئيسية الواضحة البارزة القليلة ، حتى تسع وتغمر شحتها وسط أكثر أمور الحياة إثارة »<sup>(١١٠)</sup> .

وفىما يجتصص بصور المرأة في اللبالي ، فقد قدمت حكاياتها غامض كثيرة للمرأة ، بل يمكننا أن نقول إنها استوعبت غامضها جميعاً : فهناك المرأة المغادرة المدبرة للمكائنة ، والمرأة المحبة للمشوقة ، سواء أكانت في عالم الجن أم في عالم الإنس ، وهناك المرأة الجميلة والأخرى القبيحة ،

أخرى : ولم كان الحرص على التلويح ؟ ونحن نجيب عن هذا بأن التلويح كان عنصراً أساسياً في حركة الحضارة العربية ، وهو الذي مكن من بقائها وتواصلها . فضلاً عن هذا فإن التلويح ، الذي يعد مرحلة تاريخية لاحقة للمرحلة الشفاهية ، قد ساعد على تكوين تراث جديد يقوم على تغيير النص الشفاهي بهدف تحليده من حيث الشكل والمحتوى ، وبهدف تكوين حصيلة من التراكمات النصية للمعربة لا تكون قابلة للضياع ، وهذا هو جوهر مفهوم الحضارة .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن عملية التلويح ارتبطت بحس العرب ، باتساع رقعة العالم الإسلامي ، الذي أصبح يمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب . والنص الملون هو الذي كان ينتقل إلى أفراد الشعب في أي مكان كان من هذا العالم . ولهذا حرص الرحالة من العلماء على تسجيل مزيجاتهم ومعارفهم ونجاربهم التي اكتسبوها في تطوافهم . فالكاتب تسجل أشات المعارف ، كما تسجل ما استوعبته الذاكرة من رواسب المعارف القديمة ، التي شاعت في أمكنة مختلفة وأزمنة مختلفة .

الكتابة إذن كانت نتيجة الوعي الشديد بضرورة أن يكون الكتاب بديلاً حضارياً عن الحفظ والذاكرة ، وذلك حل سبيل تدعيم مهمة التراصل والاتصال الفكري والحضاري . يقول الجاحظ في كتابه الحيوان : « وقد قال ذو الرمة لميس بن عمرو ، كتب شصري ، فلكاتب أحب إلي من الحفظ ، لأن الأبرار ينسى الكلمة وقد سهر في طلبها ليلته ، فيضع في موضعها كلمة في وزنها لم يشدها الناس ، والكتب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام . . . ولولا الكتب للمدونة والاختيار المخلدة لظلت أكثر العلم ، ولغلب سلطان النسيان المذكور ، ولما كان للناس مفرغ إلى موضع استنكاره »<sup>(١٢)</sup> .

ولقد وجدت بعض النصوص الشفاهية كذلك طريقها إلى التلويح ، مضيفة بذلك رصيدها إلى التراث الآخر الذي دونه الأفراد . ولم يكن من الممكن أن يصل نص الجارية تودد إلى ما هو عليه من تنظيم من حيث ما يتضمن من المعارف العلمية المتراكمة المتزايدة لو أنه قد بقي نصاً موزعاً وحسب . ولهذا فإنه من غير المستبعد أن يكون هذا النص بصفة خاصة قد دون من قبل أن يجد طريقه إلى ألف ليلة وليلة ، وقيل أن تكيف مع جوها العام ، ذلك بأن هذا النص يعتمد في جوهره على مواد العلوم العربية الأساسية ، من فقه وتشريع وعلم كلام وطب وتنجيم ، إلى جانب اعتماده على المعارف العامة .

على أن الحضارة العربية ، مع حرصها على الكلمة المدونة ، ظلت حرصية على الكلمة المنطوقة بوصفها وسيلة حية للاتصال . ونحن نعلم أن كتاب « الإمتاع والمؤانسة » لأبي حيان التوحيدي ، المفكر العربي الكبير (يقال إن الكتاب ألف في حوالي ٣٧٤ هـ) كان في الأصل مزموراً أو نطقاً عميقاً للوزير أبي عبد الله العارضي ، ثم قام أبو حيان بتدوينه بناء على طلب أبي الفداء المهتمس<sup>(١٣)</sup> . وقد كانت مجالس الخلفاء مجالاً واسعاً لتعدد ندوات أسماها الحواري والمساجلات الشفاهية . وكان لهذه الندوات تقاليد تراعى بدقة . فيحكى أنه لم يكن يسمح « لحاضر مجلس الخليفة أن يذكّر شيئاً إلا ما يسأل عنه ، أو يورد قولاً ، اختياراً أو ملاحظة ، إلا ما استأذن فيه . وسيبيل أن يخفض صوته في حديثه ومحاورته ، ولا يرفع إلا بقدر السماح الذي

هي مشاركة حكايات الليالي في التغلغل في قلب الحضارة العربية ، وتوصيل نبضها الحي إلى كل من يقرأها .

( ٤ )

وحق الآن لم نقرب من جسم الحكاية الذي يمثل مادتها الأساسية ؛ وهي مجموعة المعارف المتنوعة الماثلة ، التي تمثل ذلك الكم المتراكم من المعرفة لدى الجارية تودد . لقد كانت الأسئلة التي طرحت إما أنها أسئلتها إلى الآخرين ، أو أسئلة الآخرين التي كان عليها أن تجيب عنها ، وهذا يعني أن تودد تمدد جماع العلم والمعارف والفنون العربية . وهذا ما يدفعنا إلى أن ننظر إلى الجارية تودد من زاوية جديدة ثالثة ، أو بالأحرى مستوى حضاري ثالث ، بوصفها عجلة للحضارة العربية في أوج اكتمالها .

على أن هذا لا يعني أن القراءة الحضارية للنص تقف عند حد البحث عن وحدته عجلة في مزماره ، بل ينبغي أن ننظر فيها هو أبعد من ذلك ، أي في الهدف الذي ينتجه إليه النص . ومعنى هذا أن هدف النص يكون مزدوجاً ؛ فهو يهدف من يحصل القارئ على أن يتحرك بداخله ، يدفعه في الوقت نفسه إلى أن يتحرك خارجه ، حيث تتحكم البنية الثقافية في النص .

وربما عن لنا أن نترسؤلاً أن نراه معها ، قبل أن نحاول تمثل النص متغلغلاً في صقع الحضارة العربية ، وكاشفاً عن حركتها الدينامية . وهذا السؤال هو : هل هذا النص وغيره من نصوص ألف ليلة وليلة ، بل النصوص الشفاهية مجهولة المؤلف ، التي وجدت طريقها إلى التلويح ، هل هدفها التعبير أو التوصيل ؟

ولكن نجيب عن هذا السؤال أن نقول : إن التعبير حركة بين الذات المبدعة والذات المتلقية ؛ إذ إن اللغة المكتوبة ، على مستوى الإبداع الفردي ، هي حوار بين الكاتب والقارئ ، كما أن المشاعر والأفكار تتبادل بينها على نحو عاجل وفوري . أما المعنى الذي يتوصل إليه القارئ المتلقى ، والذي لا يصحح به النص ؛ والنص الجسد لا يصح به عادة ، فإنه يكون من عند القارئ ؛ الأمر الذي يجعل بعض النقاد للمحدثين يفترض أن هناك نظام اتصال سابقاً على النص لدى المتلقى وأن المتلقى ، يستحضر هذا النظام دائماً وقت قراءة النص . وهم يشبهون الكتابة في هذه الحالة بالصورة التي لا يتركها الإنسان إلا نتيجة اتصال سابق بينه وبين العالم<sup>(١٤)</sup> .

وقراءة النص الشفهي الملون لا تقوم على هذا المفهوم . وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن النص الشفهي الملون ليست مهمته التعبير بل التوصيل . فالقاري لا يفت في يتاحود مع اللغة ، أو ليفهم للمعنى البعيد والمعقد أحياناً ، الذي يقف من وراء اللعبة اللغوية التي ينبغي أن يعقها الكاتب الفرد كذلك ، بل إن قارئ النص الشفهي يتحرك مع النص ، الذي يوصل إليه معارف من مصادر متعددة . وهي معارف شديدة الاتصال بالحياة . وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن النصوص الشفعية المدونة في التراث العربي قد قامت بدورها الفعال في حركة التوصيل الحضاري .

ولكن ، إذا كان النص الشفهي الملون هدفه التوصيل ، وإذا كان النص الشفاهي الشفهي وظيفته التوصيل كذلك ، فإننا نتساءل مرة

والجدل معه ، وكلاماً يقام الفكر الشيخي ، والنزاع لا ينجس ، والخصام لا ينجس . ومن خلال هذا الجدل الدائب كان يتولد دائماً الفكر الجديد . فإلى جانب هؤلاء جميعاً كان هناك إخوان الصفا ، الذين يبرز نشاطهم - على أروحيه الأقوال - في عصر الكندي الفيلسوف ( ١٨٥ - ٢٥٠ هـ ) ، وكانوا يؤيدون أنهم لا يتعصبون للمذهب من المذاهب ، وأنهم لا يصادون علماء من العلوم ، ولا يجبرون كتاباً من الكتب ؛ لأن أيهم وأعلمهم - على حد قولهم - يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها ؛ ذلك لأن مذهبهم هو النظر في جميع الموجودات بأسرها ، الحسية والعقلية ، من أروها إلى آخرها ، ظاهرها وباطنها ، جلها وتغيبها ، بعين الحقيقة من حيث هي كلها من مبدأ واحد ، وعلم واحد ، وعالم واحد ، ونفس واحدة (١٨) .

وفي مجتمع كهذا ، وفي ظل حضارة راسخة متكاملة على هذا النحو ، لا بد أن تكون للعالم مسؤولية كبيرة ، ومكانة جليلة . يقول الطاهر المقدسي الذي عاش في القرن الرابع الهجري : « وبأهل العلم أن يضع كتفه ، أو يخفض جناحه ، أو يسفر عن وجهه ، إلا لشيء له بكيته ، ومتوفر عليه بإياديه ، ضمان له بالفرقة الثاقبة ، والروية الصافية ، مقترنا به التأييد والتشديد ، قد شمر فيه ، وأبهر ليله ، حليف النصب ، ضميم الصب ، بأخذ ما حله مدرجاً ، وبتلقاه عطفاً ، لا يظلم العلم بالنصف والاحتحام ، ولا يخطئ فيه ضبط المشاوي في الظلام ، ومع هجران عادة الشر ، والترويج عن نزاع الطبع ، ومجانبة الإلف ، ونيل المحاكمة واللجاجة ، وإجالة الرأي عند غموض الحق ، والتأني بطريق المأني ، وتوفيق النظر حقه من التمييز بين المشتبه والمتضح ، والتفريق بين التنبؤ والتحقق ، والوقوف عند مبلغ العقول ، فعند ذلك إصابة المراد ، ومصادقة المراد » (١٩) .

ويمكن أن علياً بن يحيى المتجمل ، الذي جالس الخلفاء حوالي نصف القرن الثالث الهجري ، أسس « خزائن كتب عظيمة في ضيعته ، وسماها خزائن الحكمة ، وكان يقصد بها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ، ويتعلمون منها صنوف العلم ، والكتب مبلولة لهم ، والصيانة مشتملة عليهم ، والشفقة في ذلك من مال علي بن يحيى . فظلم أبو مشعر المتجمل من خراسان يريد الحج ، وهو إذ ذاك لا يحسن كبير شيء من النجوم ، فوفضت له الخزائن ، ورأها وماله أمرها ، فقام بها ، وأضرب عن الحج ، وتعلم فيها علم النجوم ، وأقرق فيه حتى ألهى » (٢٠) .

والشيء الرابع هنا أن يشهر للجمع بأسره بجلالة العلم والعلماء ، وأن يتعلم منهم لا على أساس أنهم حاملو العلم فحسب ، بل على الطهر والقداسة . يمكن أن أحد الزهاد دخل خراسان فخرج أهلها بسلامهم وأولادهم يحسون أرواحه ، ويأخذون تراب نعليه ، ويستشفون به . وكان يخرج من كل بلد أصحاب البضائع بضاعتهم ويثرونه ، ما بين حلوى وفاكهة وثياب وفراء وغير ذلك ، وهو يتأهم . حتى وصلوا إلى الأماصة فجعلوا يثرون للتأتمات وهي تقع على رؤوس الناس ، وخرج إليهم صوفيات البلد بمساجين وأقنيا عليه . وكان مقصدهم أن يلصقوا بها بركة (٢١) .

( ٦ )

وحكاية الجارية تودد ، التي وصلت عشرات الأمثلة في مجال

لا يحتاج معه إلى استهسانه واستعاده ، وأن يتجنب إيراد حكاية تستعمل ، أو لفظ يستعمل . . . وقد بدأ النشاط الواسع يظهر في عهد الرشيد ؛ إذ كان الخليفة نفسه على درجة عالية من الثقافة والمعرفة ، ثم كانت الدولة قد وصلت إلى حالة الاستقرار بعد أن اجتازت مرحلة الخطورة التي تواجه الدول عند قيامها . ففى مجلس الرشيد كانت تعقد مناظرات بين الشعراء ، ومناقشات بين الفقهاء ، ومسابقات بين أهل الفنون والأدباء (٢٢) .

ومعنى هذا أن العلم كان قد حفظ وعضم ، وأصبح أشبه بالحكايات المتناقلة .

ومن الطرف أن حكاية الجارية تودد احتفظت بجو المساجلات العلمية التي كانت تعقد في دار الرشيد ، فكانت مساجلاتها مع كل عالم على حدة ، بالإضافة إلى فتحها في لعبة الشطرنج وفي العزف على العود . إنها لم تكن تزد على العلماء في تحميمها إلا بعد أن تتلقى الإذن من الرشيد ؛ ففى الحوار الذي دار بينه وبين عالم التنجيم ، على سبيل المثال ، « نظر المتجمل إلى حلقها وعلمها وسنن كلامها وفهمها ، وابتغى له حيلة يجعلها بها بين يدي أمير المؤمنين ، فقال لها : يا جارية ، هل ينزل في هذا الشهر مطر ؟ فاطرقت ساحة ، ثم تفكرت طويلاً ، حتى ظن أمير المؤمنين أنها مجتازت عن جوابه . فقال لها المتجمل : لم تتكلمي ! فقلت : لا أتكلم إلا إن أذن لي في الكلام أمير المؤمنين . فقال لها أمير المؤمنين : وكيف ذلك ؟ قالت : أريد أن تطحن شيئاً أضرب به عنقه لأنه زنديق . فضحك أمير المؤمنين وضحك من حوله . ثم قالت : يامنهم ، حسة لا يعلمها إلا الله تعالى ، وفرات : « إن الله عنده علم الساعة ، وينزل الغيث ، ويعلم ما في الأرحام ، وما تدرى نفس ماذا تكسب غداً ، وما تدرى نفس بأى أرض تموت » (٢٣) .

( ٥ )

ونعود إلى الحوار الذي دار بين الجارية تودد والعلماء لنقول إن النصيب منى حل أساس شكل أدهى شيء قديم ، انتفتح في العصر الذي ألف فيه حل مجموعة من الحقائق والأحداث ، فكان سجلاً لحضارة عصره الفكرية والعرفية .

لقد كان الفكر العربي يتحرك بفعل القوي التي تضغط عليه لتجمله في حالة نشاط دائمة . وكانت المعرفة بحثاً عن معنى القيم ، وعن منبج للوصول إلى الحقيقة . لم يكن هذا يتحقق في الإطار الفلسفي فحسب ، بل حل مستوى الاشتغال بكل العلوم .

وقد تفجرت منابع المعرفة من أصول دينية ، وكانت أساساً لنشأة علوم ثلاثة تركت آثارها في الفكر واللغة : التفسير ، وكان هدفه حصر المعنى ، والفقه ، وكان هدفه استنباط الأحكام الشرعية ، وعلم الكلام ، وكان هدفه تثبيت حقائق الدين . كما ظهر اصطلاح المعرفة الأولى والمعرفة الثانية ؛ أما الأولى فهي التي يعيها الإنسان في نفسه دون النظر إلى استدلال ، وهو ما يسمى في اصطلاح المتكلمين المعرفة الضرورية ؛ أما المعرفة الثانية ، فهي الناتجة عن النظر (٢٤) .

وقد قام الفكر الإسلامي على أساس ما يمكن أن نلخصه في مقولة الفيلسوف . فالفكر الاعتزالي كان مدفوعاً إلى مقولة الفكر السلفي

رسول الله ، وأما الفرض الذي يحتاج إليه كل فرض فهو الوضوء ؛ وأما الفرض المستغرق كل فرض فهو النسل من الجنابة ؛ وأما السنة الداخلية في الفرض فهي تحمّل الأصابع وتحليل الدحية الكثيفة ؛ وأما السنة التي يتم بها الفرض فهي الاختناق (٢٧) .

ثم جاء دور الطبيب فسلمها من عظام الجسم ، كم عظامها ، وما كتفها ، ودمت الجارية ، بل استطرت راصفة الأعضاء الأخرى في الجسم وصلاتها بالزجاج النقي . ثم سألها عن السروق وعن معارف طيبة عامة ، وأجابته تودع عن كل سؤال ببلاغة ودقة .

وفي نهاية الأمر ، وجهته تودع سؤلها إلى الطبيب ، ولكنه لم يكن سؤالاً في مجال الطب بعد أن طال الحديث في هذا المجال ، ولكنه كان لفزاً لغوياً . قالت له : « ما تقول في شيء يشبه الأرض استنداداً ويوارى عن الميرون ففاره ، وقرار قليل القيمة والفدر ، ضيق الصدر والنحر ، مفيد وهو غير آتٍ ، موقوف وهو غير سارق ، مطعون لا في القتال ، مجروح لا في النضال ، يأكل الدهر مرة ، ويشرب الماء كثرة ، وثارة يقرب من غير جنابة ، ويستخلف لا من كفاية . مجموع بعد تفرقه ، متواضع لا من غلظة ، حامل لا لولد في بطنه ، سائل لا يسند إلى ركنه ، يتسخ فيعطش ، ويصل فيفتير ، يجامع بلا ذكر ، ويصارح بلا حذر ، يريح ويستريح ، ويمضي فلا يصبح ، أكرم من تدم ، وأبعد من الحموم ؛ ياترك زوجته ليلاً ، ويمتلقها نهاراً ؛ مسكتة الأطراف في مسكن الأشراف » (٢٨) .

وسكت الطبيب ولم يجب بشيء . « ويحمر في أمره وتغير لونه ، وأطرق برأسه ساعة ولم يتكلم . فقالت : أيها الطبيب تكلم ولا تاترك نوك . فقال : يا أمير المؤمنين ، أشهد أن هذه الجارية أعلم مني بالطب وغيره ، ولأن عليها طاعة . ونزع ثوبه وخرج هارباً . فحدث ذلك قال لها أمير المؤمنين : فسر لي ما لنا فتيته ، فقالت : يا أمير المؤمنين هو الزر والعروة » (٢٩) .

ثم جاء دور المنجم فأخذ يجاورها ويداورها في مسائل فلكية ؛ فسألها عن الشمس وطولها وقولها ، وسألها عن منازل القمر والكواكب السيارة . ثم سألته هي عن مسكن كل من زحل والمشتري والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر . وفي النهاية سأله مسألة في النجوم وقالت : « إلى كم جزء تنقسم ؟ وسكت ولم يجرب جواباً ؛ ففسرت له سؤلها بعد أن استأذنت أمير المؤمنين وقالت : « هم ثلاثة أجزاء : جزء معلق بالسما الدنيا كالنخل ، وهو ينير الأرض ؛ وجزء يرمى به الشياطين إذا استرقوا السمع . قال تعالى : ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوما للشياطين . والجزء الثالث معلق بالهواء ؛ وهو ينير البحار وما فيها » (٣٠) .

ولما فرغت تودع الجارية من محاوره المليها جيداً ، طلبت النظام لتحاوره . وتقدم منها النظام وبأدبها بأستله متحديها إياها ، فقال : « أخبريني عن خمسة أشياء خلقها الله تعالى قبل الخلق . قالت له : الماء والتراب والنور والظلمة والنار . قال : أخبريني عن شيء خلقه الله يبد القدر . قالت العرش ، وشجرة طوبى ، وآدم ، وجنة عدن ، فهؤلاء خلقهم الله يبد قدرته ، وسائر المخلوقات قال لهم : كنوا فكانوا . . . قال : أخبريني عن شيء أوله عود وآخره روح . قالت : عصا موسى حين القاه في الوادي فإذا هي حية تسمى بإذن الله تمثال . قال : أخبريني عن أربع نيران : نار تأكل وتشرّب ، ونار تأكل

العلوم العربية المختلفة ، تثير جبراً أشبه بالعاصفة الفكرية التي لا تخمد ، وكأنها تنبئ إلى أن الفكر لا يقوم إلا على أساس الجدل والمقاومة . فالسؤال يفرح السؤال ، والجلول تأخذ بذيول الأسئلة ، وهي جميعاً تصدر عن أذهان متقدة ، وعقول مخزنة لتراكمت معرفية هائلة .

ولنتنظر كيف كانت الأسئلة تتلاحق وتتصاعد ، وكيف كانت الجارية تودع كل استمداد للإجابة السريعة للرد العام .

قال لها الفقيه بعد أن طرح عليها أسئلة كثيرة وأجابته عنها جميعاً : « أحسنت ، فأخبريني : ما مفتاح الصلاة ؟ قالت : الوضوء . قال : فما مفتاح الوضوء ؟ قالت : التسمية . قال : فما مفتاح التسمية ؟ قالت : اليقين . قال : فما مفتاح اليقين ؟ قالت : التوكل . قال : فما مفتاح التوكل ؟ قالت الرجاء . قال : فما مفتاح الرجاء ؟ قالت : الطاعة . قال : فما مفتاح الطاعة ؟ قالت : الاحتراف لله تعالى بالوحدانية والإقرار بالربوبية » (٣١) .

ومن الطبيعي أنه لا تصعيد بعد الوصول إلى الوحدانية والإقرار بالربوبية .

ثم واصل أسئلتها لها . فسألها عن كل أنواع الصلاة ، وعن فرائض الوضوء ، ومتى يكون الوضوء سليماً ومتى يكون فاسداً ، وأجابته تودع الإجابات الصحيحة . فلما سمع الفقيه كلامها ، وعرف أنها ذكية لفظية ، حاذقة عالة بالفقه والحديث والتفسير ، قال في نفسه : لا بد من أن أحمّل عليها حتى أغلبها في مجلس أمير المؤمنين . . . فسألها : ما معنى الصلاة في اللغة ؟ فقالت : الدعاء بخير . قال : فما معنى الغسل في اللغة ؟ قالت : التطهير . قال : فما معنى الصوم في اللغة ؟ قالت : الإمساك . قال : فما معنى الزكاة في اللغة ؟ قالت : الزيادة . قال : فما معنى الحج في اللغة ؟ قالت : القصد . قال : فما معنى الجهاد في اللغة ؟ قالت : الدفاع . فانقطعت حجة الفقيه » (٣٢) .

ولنتنظر إلى أنواع القلوب التي ذكرتها تودع للفقيه ، التي ما زالت يحاورها ، وهو ما يدخل في باب اللغة التي تنزع إلى التصنيف الدقيق . « قال لها : أخبرنا عن القلوب . قالت : قلب سليم وقلب سقيم ، وقلب منيب وقلب نذير . فالقلب السليم هو قلب الخليل ؛ والقلب السقيم هو قلب الكافر ؛ والقلب للنبي هو قلب المؤمنين الحافظين ؛ والقلب النذير هو قلب سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم . وقلوب العلماء ثلاثة : قلب متعلق بالدنيا ، وقلب متعلق بالآخرة ، وقلب متعلق ببولاء . وقيل إن القلوب ثلاثة : قلب معصوم وهو قلب الكافر ، وقلب معلق وهو قلب المنافق ، وقلب ثابت وهو قلب المؤمن . وقيل هي ثلاثة قلوب : قلب مشروح بالثور والإيمان ، وقلب مجروح عن خوف المجران ، وقلب خائف من الخذلان » (٣٣) .

ثم سأله أخيراً السؤال الذي عجز عن حله : قالت : فأخبرني عن فرض الفرض ، وعن فرض في ابتداء كل فرض ، وعن فرض يحتاج إليه كل فرض ، وعن فرض يستغرق كل فرض ، وعن سنة داخلية في الفرض ، وعن سنة يتم بها الفرض . فسكت ولم يجب . فلما رآها أمير المؤمنين بأن تفهروا ، وأمره أن يترع ثوبه ويصطبه إياها . فحدث ذلك قالت : يا فقيه ، أما فرض الفرض فمعرفة الله تعالى ؛ وأما الفرض الذي في ابتداء كل فرض فهي شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً

تنبه إلى أن الفكر لا ينشط إلا مع الجدل والمناقشة . فالسؤال يقرع السؤال ، والحلول تلحق بالأسئلة ، لأنها جميعاً تصبغر عن أفهام متقدة مدعومة بالترجمات المعرفية المختزنة في الذاكرة .

وما نود أن نقوله هو أن حكاية الجارية تودد ليست نصاً ثابتاً ومتزلاً ، بل هي نص تحرك مع حركة الحضارة العربية وتولد عن نشاطها . وليس غريباً أن يذكر النص بعض الأسماء التاريخية المعروفة مثل الخليفة هارون الرشيد والنفط ، فقد كان في ذكرهما إشارة إلى تيار الذاكرة الذي استجلب فيه أسماء بعينها ، تركت بصماتها في مسار الحضارة العربية .

حقاً إن حكاية الجارية تودد أشبه باللعبة المزلية ، فالأحداث العظيمة تحدث مرتين ، كما قال كارل ماركس<sup>(٣١)</sup> ، مرة على نحو دراسي ومرة على نحو هنلي . وحكايتنا لعبة ماهرة لها قواعدها وطرق أدائها . فمن قواعدها أنه لكي يكون الإنسان علماً ، ينبغي أن يصل في البداية إلى المستوى الأول للمعرفة ، وهو الذي يتكلم عن طريق الحفظ والاستيعاب ، ثم يتقل إلى المستوى الثاني لها ، الذي يتكلم عن خلال أعمال العقل والذكاء وسرعة البديهة . فإذا لم يكن العالم مستوعباً للمستويين ، صبح عن إتمام اللعبة . أما طرق أداء اللعبة فتتصل في القدرة على المواصلات ، وعلى ملاحظة الأسئلة التي تتدفق كالسهم سؤال وراء الآخر بالإجابات الصحيحة وكانت ليس هناك وقت للاقتطاع الأنفاس ، لأن الصمت يعني الإخفاق في المشاركة في اللعبة .

وهي أخيراً لعبة معرفية بالمعنى الحرفي للكلمة . ويمكننا أن نستشهد على ذلك . بالسؤال الذي شامت تودد أن تترك به المقرئ بعد أن امتحنها في كثير من المسائل القرآنية . قالت : « ما تقول في آية فيها ثلاثة وعشرون كلاً ، وآية فيها ستة عشر مياً ، وآية فيها مائة وأربعون عيناً ، وحزب ليس فيه جلالة ؟ فمفجز المقرئ ، فقلت : انزع ثوبك ! فزع ثوبه . ثم جلالة ؟ بالمير المؤمنين إن الآية التي فيها ستة عشر مياً في سورة هود وهي قوله تعالى : « قبل ياتوح أعبط بسلام منا وبركتك عليك . . الآية . وإن الآية التي فيها ثلاثة وعشرون كلاً في سورة البقرة ، وهي آية الدين . وإن الآية التي فيها مائة وأربعون عيناً في سورة الأعراف ، وهي قوله تعالى : « واختار موسى قومه سبعين رجلاً لميقاتنا » ، لكل رجل عينان . وأن الحزب الذي ليس فيه جلالة هو سورة القدرت الساعة وأنشئ القصر ، والرحمن ، والواقعة .<sup>(٣٢)</sup>

لقد شاعت الجارية تودد بهذه اللعبة اللغوية أن تخرج المقرئ من المحفوظ إلى اللامحفوظ ، ومن المعرفة التي ربما شاركه فيها كل مقرئ ، إلى معرفة اجتهدية ، بل إنها تحدث في اللعبة اللغوية عندما طلبت منه أن يذكر آية فيها مائة وأربعون عيناً . وهي لم تكن تعني بالعين الحرف فقط ، بل كانت تعني عين الإنسان . وبما أن الآية تتحدث عن سبعين رجلاً فهي بهذا تشير إلى مائة وأربعين عيناً . حقاً إن قرأه القرآن الكريم لم يطلب منه أن يتقن مثل هذه المعلومات ، ولكنها على كل حال معرفة لا تنفصل عن النص القرآني . وهي معرفة عامة تؤدي دورها في تنشيط القرأه عندما تضيف معلومة إلى علمه ، تتصل بنص القرآن الكريم ، وربما دفعت إلى أن يسمى إلى اكتساب معلومات أخرى .

وفضلاً عن هذا فإن النص استطاع أن يستغل المغز بعينه العام فيها

ولا تشرب ، ونار تشرب ولا تأكل ، ونار لا تأكل ولا تشرب . قالت : أما النار التي تأكل ولا تشرب فهي نار الدنيا . وأما النار التي تأكل وتشرب فهي نار جهنم . وأما النار التي تشرب ولا تأكل فهي نار الشر . وأما النار التي لا تأكل ولا تشرب فهي نار القصر . قال أخيريق عن الفتوح وعن المغلق . قالت : ينظام ! الفتوح هو السنة ، والمغلق هو القرص<sup>(٣٣)</sup> .

ثم شاء النظام أن يشغلها بالغازة الأجيبة على نحو ما فعلت مع غيره ، فقال لها : « أخيريق عن قول الشاعر :

ألا قل لأهل العلم والمعلم والمعلم والأدب  
وكل فقيه ساد في الفهم والرتب  
ألا أنبجوني أي شيء رأيتكم  
من الطير في أرض الأعاصم والعرب  
وليس له لحم وليس له دم  
وليس له ريش وليس له زغب  
ويؤكل مطبوخاً ويؤكل بارداً  
ويؤكل مشوياً إذا دس في السلب  
ويبدو له لوتان : لون كفضة  
ولون ظريف ليس يشبهه اللحم  
وليس يرى جيا وليس يبيت  
ألا أعجبوني إن هذا من العجب

قالت : قد أطلت السؤال في بيضة قيمتها فلس<sup>(٣٤)</sup> . واستمر النظام يطرح عليها الأنكاش الشعرية وهي تجيب ولا تخطئ . ويبدو أنه كان قد بدأ صبره بنقد معها ، فاحتل عليها بسؤال قد يريها أمام هارون الرشيد ، فاشفاً وأهل أفضل أم العباس ؟ فاطرقت تودد ساعة وهي تارة تحمر وتارة تصفر ، ثم قالت : تتألى عن اثنين فاضلين لكل واحد منها فضل . فارجع إلى ما كنا فيه . وهذا استطاعت أن تبكت النظام وأن تبطل خدعته . ولكنه عاد وألقى عليها بأسئلة متتالية لملها تزيك وتوقف : قال : أخيريق عن مسائل كثيرة : قالت : وما هي ؟ قال : ما أحسن من العسل ، وما أحد من السيف ، وما أسرع من السم ، وما لذة ساعة ، وما أطيب يوم ، وما الحق الذي لا ينكره صاحب الباطل ، وما سجن القبر ، وما فرحة القلب ، وما كيد النفس ، وما موت الحية ، وما لذة الذي لا يملأ ، وما العار الذي لا ينجلي ، وما الدابة التي لا تأتي إلى العمران وتسكن الحروب وتبغض بني آدم ، وتخلي فيها خلق من سبعة جبابرة<sup>(٣٥)</sup> .

وصعدت تودد أمام هذا التحدي ، وأجابات عن الأسئلة ، ثم طلبت منه بعد أن توقف عن الأسئلة . أن يطلع عنه طيلسانه .

ونكتفي بهذا القدر من محاورات تودد مع العلماء ، إذ لا بد للقرأه ، إن شاء ، أن يطلع عليها ككل في حكاية الجارية تودد في ألف ليلة وليلة .

( ٧ )

إن حكاية الجارية تودد التي وصلت عشرات الأسئلة في مجال العلوم العربية المختلفة ، كانت أشبه بالمعامسة الفكرية التي لا تحمد ، وكانت



عن الحضارة العربية بوصفها حقيقة ويوصفها تجربة ويوصفها تعبيراً ؟  
فهي حقيقة لأنه كان هناك ، وعبر قرون طويلة ، من يتعامل بها هناك  
في الواقع ، وبها يشغل الناس إزاء هذا الواقع ؛ وهي تجربة لأنها  
كانت حاضرة في الوعي العربي على الدوام ، ومتحققة في كل مجال من  
مجالات الحياة ؛ وهي تميز لأن التجارب في هذا الواقع المعرف لم تكن  
تتحدد إلا باللغة وفي اللغة .

وأخيراً فإن الحكاية تكشف عن المفهوم الحضاري الأصغر من حيث  
إن الحضارة لا تستمر قوية إلا إذا بحثت عن الجليد ، وإلا إذا  
تفاعلت الأشياء بعضها مع بعض لتنتج شيئاً جديداً . فالتصريح  
للقاريء بأن ما هو قائم من حيث انفصال المعارف بعضها عن بعض  
من ناحية ، والاعتصار على المفوظ من ناحية أخرى ، لا بعد كائناً  
إذا قرر للحضارة أن تستمر نشطة قوية . وربما عدت الجارية تودد  
رمزاً لهذا الشيء الجليد الذي يستوجب كل شيء ، ويتحرك في كل  
جسم ، ويلقي للجليد السلي الذي يؤدي إلى الصمت ، ويسعى إلى  
اللا محدود الذي ينشأ منه الفكر على الدوام . حقا إن هذا لا يتحقق  
إلا على مستوى النص ، ولكن الحضارات الكبيرة كثيراً ما قبلت  
ما يمكن أن يسمى بالخصوص المنشطة ، التي تتطلب بحث المجتمع في  
فكر جديد وإنسان جديد ، وإن لم يوجد هذان إلا في المكان الآخر  
والزمن الآخر .

هو أبعد من استعماله المعاصر ؛ فلثالوف في اللغز أن يشير إلى شيء  
ما في الحياة ، ولكنه يشارك هنا في العلوم والمعارف العربية ليُفجر  
مزجاً من المسائل التي تعد إضافة إلى ما تحفظه الذاكرة من الكتب .

إن حكاية الجارية تودد تعد حقاً بناء مصغراً للبناء الحضاري  
الكبير ، وذلك عندما تلج على القاريء بأن تكوينها ليس مجرد بناء  
للمعنى ، بل هو كذلك بناء للغة ، وعندما تسترعب حوامل الأفراد  
الصغيرة وعالم المجتمع الكبير ، والدراسي والفكري ، والأشياء المركزية  
والعامية ، والمفاهيم والحاضرات والمستقبل ، وعندما تسمح بأن يتظم  
بداخلها نماذج من طبقات المجتمع بأسره ، لبدء من الجارية التي تباع  
وتشتري ، إلى التاجر الموسر والأبن الفليس ، والعلماء الذين يخطرون  
كل صنوف العلم والمعرفة حتى تصل إلى الخليفة رأس الدولة ، وعندما  
تجعل العلاقة تقوم بين هؤلاء على أساس المقوم الأول لحياتية  
الحضارة ، وهو التماثل والتضاد والتقابل والتباعد ، لتتعدد فتجمع  
بينها في موقف جديد وفكر جديد أساسه الخروج من المحصورة إلى  
الطلق ، ومن الجزئية إلى الكلية ، ومن خصوصية التجربة الفردية إلى  
شمولية التجربة الجماعية ، على نحو ما كان يفعل المفكرون العرب  
الذين تركوا بصماتهم في الحضارة العربية بمجازاتهم تجاربهم الفردية  
إلى تجارب أمة بأسرها .

إن حكاية تودد — وإن بدت ترجمة لحياتها — تكشف لمحاتها وتكوينها

#### المواشئ :

- ١٥ — دراسات في الحضارة الإسلامية . الحقبة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .  
الجلد الأول ، ص ٧٠ — ٧٢ .
- ١٦ — حكاية تودد ، ص ٢٥٢ .
- ١٧ — نصر حامد زرق : الألفاظ المطل في النص . بيروت ١٩٨٢ ، ص ٤٧ .
- ١٨ — محمد فريد حبيب : الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا . الحقبة العامة  
للكتاب ١٩٨٢ ، ص ٨٩ .
- ١٩ — آدم مَرْ : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع . ترجمة عبد الحادي أبو ريفة .  
دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٣٢ .
- ٢٠ — نفسه .
- ٢١ — نفسه .
- ٢٢ — حكاية الجارية تودد ، ص ٢٤٠ .
- ٢٣ — نفسه ، ص ٢٤٢ .
- ٢٤ — نفسه ، ص ٢٤٣ .
- ٢٥ — نفسه ، ص ٢٤٤ .
- ٢٦ — نفسه ، ص ٢٤٩ .
- ٢٧ — نفسه .
- ٢٨ — نفسه ، ص ٢٥٣ .
- ٢٩ — نفسه ، ص ٢٥٤ .
- ٣٠ — نفسه ، ص ٢٥٦ .
- ٣١ — Victor W. Turner & E. M. Bruner (ed.) : The Anthropology  
of Experience . University of Illinois 1986 , p. 130 .
- ٣٢ — حكاية الجارية تودد ، ص ٢٤٦ .

- ١ — ألف ليلة وليلة . المطبعة العصرية العشاقية — الجزء الثاني من ص ٢٣٧ إلى  
٢٥٨ .
- ٢ — Ronald Schiffrin : A. J. Greimas and the Nature of Meaning  
University of Nebraska Press, 1987 , p. 59 .
- ٣ — نيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي . ط ٢ للمعارف ١٩٨١ .  
من ص ٢١٥ — ٢٤١ .
- ٤ — فريد ديولان : الحكاية الحرفية : نشأتها ، مناهج دراستها ، فيها . ترجمة  
نيلة إبراهيم . مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ١٩٨ .
- ٥ — فريدريش شلر : توراتيات . ترجمة نيلة إبراهيم . سلسلة المسرح العالي .  
الكويت ١٩٨٨ .
- ٦ — التوري : نهاية الأرب . ط الحقبة المصرية العامة للكتاب . ج ٣ ص ٦ .
- ٧ — حكاية الجارية تودد ، ص ٢٣٨ ، ٢٣٧ .
- ٨ — نفسه ، ص ٢٥٨ .
- ٩ — الحكاية الحرفية ، ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .
- ١٠ — حكاية الجارية تودد ، ص ٢٢٧ .
- ١١ — نفسه .
- ١٢ — Jack Goody: The Interface Between the  
Written and the Oral . Cambridge Uni. Press 1987 , pp. 98- 100 .
- ١٣ — الجياض : الجوانب ، ج ١ ، ص ٤١ ، تحقيق عبد السلام هرون .
- ١٤ — أبو حيان التوحيدي : الإنتاج والذات . لجنة التأليف والترجمة والنشر  
١٩٥٣ . انظر للكلمة .

# قراءة في نص قديم / جديد (موقف بحر) فاعلية الرؤيا - فاعلية الأداء

وليد منير

صاحب النص : هو محمد بن عبد الجبار الطبري ، واحد من المعالم الكبرى في مدرسة الحلاج . برز اسمه إلى الوجود في النصف الأول من القرن الرابع للهجرة ، وعاش هامياً في أنظار الأرض ، ولم يُعرف عن حياته العامة الحقة إلا النثر القليل . توفي سنة ٣٥٤ هـ في إحدى قرى مصر .

يُمَدُّ الطبري في كتابه العظيم (المواقف والمخاطبات) شاعراً «بالمفهوم الأصم للشعر» ، ذا رؤية نافذة ، ومتأملاً كونياً مدهشاً ، يسبح بعيداً عن سطح الأشياء ، مستبطناً أهوارها المسجوبة العميقة ، ومتناولاً إياها تناولاً عقلياً ووجدانياً لم يسبقه فيه مصوِّفٌ مسلمٌ من قبل .

وهو يقف على حافة رؤى من ذوا الأداء التخييري في صياغته الشكلية المتفردة لتلك الرؤى البعيدة ؛ مؤسساً بذلك حساسية جمالية خاصة في اللغة ، وعارِجاً - بشغافية نادرة - عن إطار الصورة الغالبية للكتابة .

الصوت - جذراً سمكيةً تقف بينه وبين الحق ، وتفضله فصلاً عما يبيى الاتصال به . ولذلك فالصوتُ يتوسَّلُ إلى الحقيقة بالحقيقة ، ويجهد في إسقاط أعراضها عنه لينصهر في جوهرها . وهو يحير عن علمه الحال بتعبير لطيف هو (الشهود) . والشهود - كما يقول «الغاشاني» رحمه الله - رؤية الحق بالحق ؛ وهو نوعان : شهود المفصل في المجلد ؛ أي رؤية الكثرة في الذات الأحدية ، وشهود المجلد في المفصل ؛ أي رؤية الأحدية في الكثرة<sup>(١)</sup>

وموضوع الرؤية والمحجابه موضوع ذو مكانة خاصة في فكر أهل التصوف ؛ وقد اشتغلت به قلوبهم وعقولهم كثيراً حتى قال والمجبري : « . . . وقد وقع هذا المحجابه مزاجاً للإنسان في العالم ، لتعلق الطباع به ، ولتصرف العقل فيه ، حتى صار مكتفياً بهجه ، واشترى بروحه حجاباه من الحق ، لأنه غافل عن جمال الكشف ، وأعرض عن تحقيق السيرة الربانية ، واستغرق في عمل الدواب ، وجفل من عمل نتاجه . ولم يشم رائحة التوحيد ، ولم ير جمال الأحدية ، ولم يلق ذوق التوحيد ، وعجز بالتقليد عن المشاهدة<sup>(٢)</sup> .

الطبع ، والعقل ، والتقليد إذن حُجُبٌ تنفي جمال الرؤية والمشاهدة ، بل إن حضور كل ما عداه - تعالى - يلهب بالشَّم بعيداً عن رائحة التوحيد ، وينأى بالبهيم والبصيرة عن إدراك الأحدية .

النص :

أوقفني في بحر ، ولم يُسمَو ، وقال لي : لا أسميه لأنك لي لا له ، وإذا عرفتكَ سوى فانت أجهل الجاهلين ، والكون كله سوى ، فإدع إلى لا إليه فهو مني ، فإن أجبتك عذبتك ولم أتيل ما تحمي به ، وليس لي منك بُدٌ ، وحاجتي كلها عندك ، فاطلب مني الخبز والقميص فإنني أفرح . وجالسي أسرك ولا يُسرِكَ غيري ؛ وانظر إلى فاني ما أنظر إلا إليك . وإذا جئتني هذا كله ، وقلت لك إنه صحيح ، فإنت مني ولا أنا منك .

مدخل :

يتوسَّلُ الإنسان إلى الحقيقة بثلاث وسائل : الأنا ، والآخر ، والعالم . ولكن الطريق إلى الحقيقة يبدو معكوساً تماماً عند أهل التصوف ، حيث تعمل كل واسطة بوصفها حجاباً يثني ولا يشي ، يحذل ولا يعين على الوصول . الأنا ، والآخر ، والعالم - عند

أين إذن تكمن «قيمة المخالفة» على مستوى الكل بوصفه وحدة واحدة ؟ .

إنها تكمن في شيئين :  
أولاً : في تنوع الدوال .

ثانياً : في الدالّ حين يقدّم نفسه للوحدة الأولى بوصفه مكاناً على الحقيقة .

يقول النّثرى :

أوقفني في بيته المعمور

أوقفني في البحر . . . . إلخ .

المكان هنا ملموسٌ مألوفٌ ، ولكنه يجاوز - عبر الالتفاف - معناه الحقيقي إلى مستوياتٍ أخرى على جانب من التجريد ؛ أي أن نظام الخيال في هذه الحالة يبنى على تحويلٍ مكسوس من الملموس إلى المجرد . ولعلنا نكتشف في النهاية هذا النظام الخيالي فرقاً مهماً بين نوعين من أنواع الاستعارة ، يقوم أحدهما على التصريح والآخر على الكتابة ، ولكن بنية التمييز الشعري تنهض بغض النظر عن هذا الفرق الدالّ على تنظيم وحدة السرد كلها بوصفها استعارةً موسّعة .

ويفضى «الدالّ الأول» أحياناً ليلبّ دور «الغالب الحاضرة» في مقال «الفاعل الدالّ» (هـ) حيث يكتسب فعل القول صفة التكرار بوصفه نسقاً ذاتياً يعمل على الوضوح والإيضاح .

يقول النّثرى :

أوقفني وقال لي .

وقال لي .

وقال لي . . . . إلخ .

وقد يوحى هذا النسق الداخلي التكرار بتعدد الدالّ داخل الوحدة المسئلة ، وإن كان الأمر غير ذلك ؛ فالدالّ الأول هنا موجود أيضاً ، ولكنه مستترٌ ؛ إما لأن هذه الوقفة مدوّنة ، أو تنويحٌ «عل» وقصّةٌ أخرى قد صُرح بها فيها ؛ وإما لأن موضوع الخطاب في الوقفة قد سقط بما هو موضوع لها ، تأسيساً على انتهاء وسط المكان بين الطرفين (هو : أنا) واندماج الوسيط .

وفي هذا النسق تنهض عملية الأداء على تقنياتٍ أسلوبيةٍ أخرى أهمها : التمثيل ، والإيقاع ، ولوننتاج ، والتداعي ؛ وهي تقنيات لا تخلو منها وقفة من الوقفات ، ولكنها تنسج على هذه الحالة وفق نوع من التصاق الملتزم كي تتوضّع فجوة اللباز الأساسي بوصفه مفتاحاً .

إذن ، فلدينا الآن ثلاثة أنساق من القول ، متكررة في المواقف كلها ، وهي على تراوح نصيبها من «الشعرية» لا تخلو بحالٍ منها ؛ بل تنكسر في أصلها على هذه التفاعلية ، وتتسم منها بمؤثرات تأثيرها .

والشعرية Poetics كما نزع «حاتم القرطاجني» إلى تعريفها بنظام من القول مبنًى على التخيل ، ومنظور على المحاكاة<sup>(٣٩)</sup> . وهي «انحرافٌ مقصودٌ يُتعرّف ضد الخطاب العادي ؛ وهي ليست شعراً كما ننظر إلى الشعر في توصيفه الاصطلاحي ، وإنما هي قولٌ شعريٌّ بالآخرى ، يملك طلاقة عالية من التنفيل»<sup>(٤٠)</sup> . ويُتعرّب كلٌّ من «رولان بارت» و«جاكوبسون» في العصر الحديث من هذا المفهوم حيناً ، ويحيلان إلى تيّبه .

وهو ذا الحسين بن منصور الجلاج يكتب كتاباً عنوانه «من الرحيم إلى فلان بن فلانة فيهم بادعاء الربوبية ، فينكر ذلك ، ويقول وما أدعي الربوبية ولكن هذا عين الجمع متدنا . حل الكاتب إلا الله وأنا وليد آله»<sup>(٤١)</sup> .

ويشير «الشهيد السعدي والبصري» في مواقف النّثرى وخاطباته من حيث هو «تجسيدٌ موقفي» مشكلاً مهماً هو مشكل «التجلّي الخيالي» لله . وقد «استدلّ الصوفية على التجلّي الخيالي» به بقول ، منها «تخلّ الجنة للنبي عليه السلام في عرض الحائط ، ويخلّ جبريل لمريم في صورة البشر . ومن جملة ما استدلوا به قوله عليه السلام في الحديث «أن تعبد الله كأنك تراه ، وهو مقام الإحسان» ، وقوله إن الله في قبلة المصلّ . وصل هذا القول يملق «الكاشاني» في شرحه بقوله «وإذا قوي الاستحضار الخيال وغلب الحال ، صار الشهود الخيالي مشهوداً بالبصيرة»<sup>(٤٢)</sup> .

من هنا يتسم نصي النّثرى بجملة من الأنغية التي يبيّن عليها فعل (التجلّي) ؛ وهو فعل تقابله حال (الشهود) . ومن زخم هذه الثانية تنبثق الرؤيا المرفوعة للنصوّي المكافئ على الوقوف بوصفه شاهداً ومشهوداً ؛ ناعمةً عن نفسها فيما يمكن أن تطلق عليه «لفظ الخطاب» .

ملاحظات أولى :

يتحرّك النصّ المكتفّ الرامز لأبن عبد الجبار النّثرى في فضاء من التصوّرات التي تكشف ذاتاً من علاقة ذات أطراف ثلاثٍ هي :



يقول النّثرى :

أوقفني في حقه .

أوقفني في المبدائية .

أوقفني في الدلالة . . . . إلخ .

هنا يتحرّك كلٌّ من «موضوع الوقفة» و«موضوع الخطاب» ، حيث يصبح الدالّ في تنوعه [ العز - القرب - الكبرياء - المراء - المبدائية . . . وهكذا ] مكاناً ، على المجاز . ويشي هذا بادعاءً بافتراض خياليٍّ يعني تحول الجرد إلى ملموس ؛ وهو ما يدخل مباشرةً في صميم عملية الأداء الشعري .

هذا هو النسق المتكرر في أغلب وثقات النّثرى ؛ وهو نسقٌ يدلّ على «قيمة المشابهة» ونمّ عنها .



والجملة الإنشائية الطلبية (الأمر - النهي - الدعاء - الاستعظام - الخش - التذلل) تحمل «قيمة مفتاحية» في لغة (المخاطب) ، إذ إنها تدفع بالمخاطب في دائرة الأسلوب الإصاحي ، التأثري ، الانفعال (Affective Language) ، مما يدخل به في (لغة الإرادة) لا (لغة الشق)»<sup>(٩)</sup> ، فضلاً عن أن الجملة الإنشائية الطلبية في صيغها المختلفة عادة ما تكون مجردة من الدلالة على الزمن في أقسامه المعروفة .

أما (الرسالة) أو (مضمون الخطاب) الجوهرى ، فهو هذا التذلل دائماً : عُدْ لِيْ ، واتَّحِمْ لِيْ ، أَيُّهَا الْمُصَوَّرُ عَفِي ، أنت بما من يوفى وبينه هذا الكون الذى هو فريض من فريض ، وتَجَلَّى من تجليات . والنموذج الذى يمكن صياغته في (الموقف والمخاطبة) لا يكون إلا على هذا النحو :



#### الرؤى البعيدة :

يَمُدُّ دُفُونِ هيرولته اللغة نشاطاً الروح المستمر ؛ وهذا النشاط الروحى هو ما يكشف عن الشكل الداخلى للتعبير ، وهو أيضاً ما يفسر من خلال الاختيار والتنظيم تلك الطاقات الكامنة في الرؤيا .

تفسي الدرامية المضجرة عبر وحدات السرد نسق الثنائية التي لا تلوب في وحدة التوحد ؛ فكيفيه بناء النص فضع دائماً هذا من عناصر التضاد التي تشغل فضاء الحركة ، بما يؤكد الثنائية المتوترة كإلوا كانت قدراً يسعى إلى تحريك المصير في الطريق الذى أفلت منه - طريق بداياته ، ولكن دون جدوى .

مأساة الروح هنا تتلخص من خلال هذا العذاب الكونى . وهى تعوم بين الصفات وأضدادها ، أو بين الأحوال ونفائضها ، في حركة دائية ، تَقْلَى دائماً في طريقين معكوسين فيما يشبه حركة (المكوك) .

يقول النَّفَرَى في الموقف الواحد والأربعين (الفقه وقلب العين) :

أوقفتى وقال لي ما أنت قريب ولا بعيد ، ولا غائب ولا حاضر ، ولا أنت حى ولا ميت .

ويقول :

وقال لي انظر إلى وجهي ، فظنرت ، فقال ليس غيري ، قلت ليس غيرك .

وقال لي انظر إلى وجهك ، فظنرت . فقال ليس غيرك . فقلت ليس غيري .

وأنا هو وأنت؟ (ليس غيري - ليس غيرك) ، ولكنت لست أنا ، وأنا لست أنت . هذا هو مصدر الوحدة الأصلية في التصوص كلها ، وهى وحدة كائنة وراء الصور المتعددة .

إن الرمزية القائمة في عبارة (أوقفتى في ..) تؤكد دائماً للكانن المجازى بوصفه حالاً أو موضوعاً . ورغم انسحاب حدث الوقوف وفعل القول دائماً إلى حفل الماضي (أوقفتى في ... ، وقال لي) ، فإن الزمن الدلال على التقيص من الزمن التحوى المرافغ (ليس زماناً معيناً أو مشخصاً في حركته وتغيره . إنه «زمن عام ومطلق» يتحدد خارج التاريخ المائى)<sup>(١٠)</sup> ، وهو زمن عقائدى يكاد يكون أسطورياً .

ويشئ تدرج المواقف وتتوهمها وتربطها علاقات فيما بينها بهذه الصورة ذات الطابع الثنائى في سرد الحدث (أوقفتى في ... ، وقال لي) ، بدخول راغبين مهمين في نسج التصورات التى شكلت فضاء التصوص ؛ الرائد الأول هو مشاهد (الإسراء والمعرج) للمحمدية ؛ والرائد الثانى هو حدث (اللقاء الموسوى) .

يعتمد فريض الخطاب إذن على تمثّل حديث الله تعالى غير المباشر إلى عمده عليه الصلاة والسلام في مشاهد الترقى والعلو في أثناء واقعة الإسراء ، وحديثه المباشر إليه عند سدرلة المنتهى من ناحية ، وندائه لموسى من ناحية ثانية ، وذلك على مستوى (الرؤيا) ، فيما يعتمد على تمثّل لغة (الحديث القدسى) - خاصة في المخاطبات - على مستوى (الأداه) . كما يستمد الخطاب فريضه من حركة في فضاء زمن مطلق ، لا تاريخى ، وبه من سمات الزمن الأسطورى سمان بارزتان هما : التكرار ، والتلويز .

الكون كله سوى	ما دعا لى إلا فهو منى
ليس لى منك بُدٌ وحاجتى كلها عندك .	وإذا جئتني بهذا وكنت لك إته صحيحٌ فما أنت منى ولا أنا منك .
وفى غير موقف (بعض) كثير من الشواهد الأخرى :	
ما أنت قريب	ولا بعيد
ولا غائب	ولا حاضر
ولا أنت حى	ولاميت (موقف ٤١)
لا أقبضه	ولا أبسطه
ولا أطويه	ولا أنشره
ولا أخفيه	ولا أظهره

أو :

أوقفتى في نورٍ وقال لى :

وقال يا نور :

انتقبس	وانتبس
وانطو	وانتشر
وانغب	واظهر

ورأيت :

حقيقة لا انقبس	وحقيقة يا نور انتقبس
----------------	----------------------

( موقف ٤٢ )

الا تكمن (السلطة التراجيدية) إذن في بكرة الانقسام الأولى ؟ ألم يصرخ «الحلاج» ذات يوم : أين أنت ؟ وأين مكانك لست فيه ؟ ثم ألا يكشف النص حينئذ بوصفه استعارة كبرى عن المعنى الخفى للكلمة (المتنازع) ويحرر بكل ما ينبعث في طبائنا من مرادفات مثيرة : حيوة ، اضطراب ، تلاطم ، عتمة ، اتساع ، تيه . . . إلخ .

هنا «نسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية (بحر) ، حيث يُذكرُ النص بوصفه علامة تُعرّفُ على أساس كونها لا تنزل ، ولا يمكن فهمها ، بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى عنصر آخر في شبكة ما»<sup>(١٠)</sup> ، وهو ما دعانا إلى ربط هذا النص بنصين آخرين هما ( موقف البحر ٦٤ ) و ( موقف قته ٣٨ ) .

النص هنا ، مثله مثل القصيدة ، يتوَلَّد من «تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومبعد وغير حرفي» ، كما أن دلالة النص ، مثلها مثل دلالة القصيدة ، تتم عبر «الانقسام» ، وكلما «طال» الالتفاف تطوّر النص . ومن طريق الموازنة بين الوحدة الصغرى (بحر) بوصفها شفرة أولية ، والوحدة الكبرى (النص) بوصفه تياراً من العلاقات التبادلية ، نفهم كيف أن «القول الشعري هو التعادل الذي ينشأ بين كلمة ونص»<sup>(١١)</sup> .

تتناقز الرؤى البعيدة في هذا النص على النحو التالي :

- ١ - صراع الذات مع السوى ← (الله/ الكون) .
- ٢ - إقبال الذات على السوى ← (الله/ الإنسان) .
- ٣ - حجب السوى للسوى واحتواؤه له ← (الكون/ الإنسان) .
- ٤ - انفصال السوى عن الذات ، وحينئذ الذات إلى التناغم السوى بها ← (الله/ الكون/ الإنسان) .

دري أبو عبد الرحمن السلسلي في طبائته عن الحلاج أنه قال وما انفصلت البشرية عنه ، ولا اتصلت به»<sup>(١٢)</sup> . وهذا هو الموقف الدرامي الأصيل في وفقات النثرى كلها ، بما فيها هذه الوقفة .

إن نص النثرى لا يتجلى بوصفه رؤيا (خيالية) ، وإنما يتجلى بوصفه رؤيا (معرفية) ، فالذين «يعرقون» لأنه يرى الأشياء في التمدد ، والمعرفة الحقة لا تعتبر إلا التوسُّد الذي تضم فيه الجميع»<sup>(١٣)</sup> .

الحبيصة الدرامية في نص النثرى بوصفه قولاً شعرياً لا تتبع من وصف الموقف ، وإنما تتبع من عرضه وتثليله . اللغة هنا موقف ،

حيث تتدفق الحركة في نسيج السياق ، فتبدو لكل لفظاً وكأنها مدفوعة إلى الانطلاق بما سبقها»<sup>(١٤)</sup> .

إن النثرى يمزج موقفاً بعينه من المواقف ويكتفه ، ثم يعزل غيره ويكتفه . . . وهكذا بحيث يبقى لدينا أخيراً مجموعة من المواقف الممزوجة المكثفة ، التي تتجاوب فيما بينها دلالةً وتشكيلاً .

وإذا كان هذا هو تكتيك النثرى في سرد المشاهد ، واقتناص الرؤى ، وهو حقاً كذلك ، فإن الشحنة الدرامية المحمولة لا تخطيء طريقها إلينا عبر (بنية التعبير الشعري) ؛ ذلك بأن «الاستثناء والتكثيف هما جوهر الدراما»<sup>(١٥)</sup> .

وتفتق جملتان من مجل (القول الشعري) في نصنا هذا بعبارة مصححة من التكثيف ، والتضاضل ، والإيقاع المنسرب ، بحيث تتحلان في بنية النص فتفترانه بالإعجاز والتخييل والرمز . إن كلا من هاتين الجملتين تمثل إشارة حرة عابثة ، تنفض ألفاً من الإمكانيات النفسية (على مستوى الأثر الجمالي) والإمكانيات المعنوية (على مستوى الدلالة) .

الجملته الأولى هي الجملة (المؤكد) :

«أوقفني في بحر لم يسمه وقال لي لا أسميه لأنك لي لا له» .

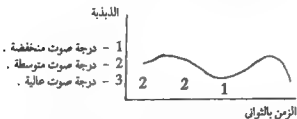
والجملته الثانية هي الجملة (المفصل) :

«وليس لي منك بُدٌ ، وسأجتي كلها عندك ، فاطلب مني الخبز والقميص فإني أفرح» .

هاتان الجملتان تقومان بوظيفة التحكم في بنية النص ، وتعملان على توازنه ، وتبشأن في أرجائهما شحنة (الشعرية) . ومن هاتين الجملتين تنصطب بقية التداخيلات ، وتصب الوحدات الصغيرة الأخرى (الجميل والتخييلات والتزيينات) في نسق تحولاتها المتوقعة .

وهاتان الجملتان أيضاً هما التفتيتان بتضجير عنصر (التفيم) في النص ؛ فالجملته الأولى (المولدة) تبدأ بالإعجاز وتجر من ورائها الجمل التي تشيع سياق «الإخبار» ( . . . فأتت أجهل الجاهلين ، الكون كله سوى ، حاجتي كلها عندك ؛ أما الجملته الثانية (المفصل) فتلج في منتصفها إلى «الطلب» وتجر من ورائها الجمل التي تشيع سياق «الطلب» (اطلب مني الخبز والقميص ، جالسني أسرك ، انظر إني فإني ما أنظر إلا إليك) .

ويتمثل النمط الأول من الكلام نظاماً نمطياً تأخذ فيه درجة الصوت دلالة لها هذا الشكل<sup>(١٦)</sup> :



يبيناً مجل النمط الثاني (النمط) نظاماً نمطياً تأخذ فيه درجة الصوت دلالة لها هذا الشكل :

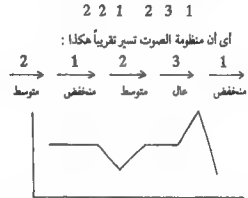
تصاعداً تدريجياً (منخفض - متوسط - عال) . ولا بد أن تتجاوب هذا الشكل الإيقاعي في بعد من أبعاده مع الشكل النفسى للتأليف الكلامي ؛ فهل تقول - تأسيساً على ذلك - أن تجرمة القُرَى في شفافيتها وجزئها تبدأ متوازنة في الأداء ثم يأخذ إيقاعها في الحفوت المؤقت إزاء فقدان التوازن العابر في حفصة الموقف ، كي يستعيد الإيقاع توازنه بسرعة مرة أخرى ، ثم يتعالى في ذروة التوتر الدرامي الذي يطغى على حركة المشهد ، وشيثاً فشيثاً ينحل هذا التوتر تماماً وينحى الإيقاع من الرسوة إلى السفع ، مع اتساع رقعة التسليم الكامل والإذعان النهائي ؟

وما يوجد بين شكل التعبير والإيقاع مرة أخرى ، ويشى بطبيعة الأداء العاطفى الانتمالى في النص ، أن نذكر ملاحظة مهمة ؛ فحواها أن حروف الملة (الألف والواو والياء) في هذا النص تتنوع بشكل لائق على الحروف الصاعدة (الكاف والباء والشاء) . وقد أشار وحاكوسون في مراحلها الباكرة إلى الدور الذي يلعبه كل من التجاوب والتناظر بين هذين التوجهين من الحروف في نص ما .

إن الرؤى البعيدة التي حاولنا أن نصف أبعاد حركتها من قبل ، وأن نجلد لها مدارب أربعة تمثل قضاء الجدل فيها بينها (تضافراً وتضاداً) قد طرحت نفسها من خلال منظومة تشكيلية متمكنة ، وجعلت عبر كل أطرافها في النص ، منبئة من تأمل جمالي استطاع أن يبحث فيها للمشهد ، ويستغل بنا من الأنا السطحية أهاجئة المخفرة إلى البساطة المائدة للأنا المعيقة<sup>(١٧)</sup> ، حيث إن الاتصال بالله في ذروة انفصال الكائن عن الكون ، والكون عن الكون<sup>(١٨)</sup> لا يتم إلا عند السن اللبية للنفس<sup>(١٩)</sup> .



فلذا جمعنا الدالتين في دالة واحدة كان لهذه الدالة هذا النسق الصوتي :



ومعنى هذا أن التثقيم اعتماداً على درجة الصوت (حيث إن التثقيم = درجة الصوت + الوقف) يبدأ في مستوى إيقاعي متوسط وينتهي في مستوى إيقاعي منخفض ، فيما يتصاعد بين البدء والنهاية

(٩) مالك يوسف الطائي ، الزمن واللغة ، المطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١١٥ وما بعدها .

(١٠) انظر مايكل زيفر في : سيميوطيا الشعر - دالة النصية : ت : فريال جويري فزول ، مدخل إلى السيميوطيا ، دار إلياس المصرية ١٩٨٦ ، ص ٢٢٤ .

(١١) السابق نفسه ، للسلمات والسرقت ، ص ٢٢٢ وما بعدها .

(١٢) أبو عبد الرحمن السلمي ، كتب طبخت للصوفية ، ص ٣١٢ .

Copyright by E.J.Brill , Leiden , Netherlands , 1960 .

(١٣) عبد القادر محمود ، الفلسفة الصوفية في الإسلام ، دار الفكر العربي ، ص ٣٩١ .

(١٤) ج. و. طروس ، العروا والدوامية : ت : جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ١٩٨٠ ، ص ٣٩ .

(١٥) السابق نفسه ، ص ٤٥ .

(١٦) سلمان حسن العاني ، التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، فونولوجيا العربية ، الثاني الأبي الثاني ، جدة ١٩٨٣ ، ص ١٣٩ وما بعدها إلى ص ١٤٧ .

(١٧) جان برتليسي ، التقابل بين الفن والصوفية ، بحث في علم الجمال ، دار غيشة مصر ١٩٧٠ ، ص ٦٠٤ .

(١٨) السابق نفسه ، ص ٦٠٤ .

#### المصادر:

- (١) كمال الدين عبد الرزاق القناش ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتعليق محمد كمال إبراهيم جعفر ، المطبعة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٥٣ ، ص ١٥٤ .
- (٢) أبو الحسن المجهري ، كشف المحجوب ، ت : إسماعيل عبد الحادي قنديل ، مراجعة : أمين عبد المجيد بدوي ، المجلس الأعلى للثقافة الإسلامية ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٠ .
- (٣) عدنان حسين العرواني ، الشعر الصوفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص ٧٦ .
- (٤) حافظ جودة نصر ، الحيال : مفهومات ووظائف ، المطبعة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٨ .
- (٥) عبد الله محمد الغنملي ، الخطبة والتفكير - من النبوية إلى التشريعية ، الثاني الأبي الثاني ، جدة ، ١٩٨٥ ، ص ١٩ .
- (٦) السابق نفسه ، ص ٢٢ وما بعدها .
- (٧) محمد عبد المطلب ، تجليات الحدائق في التراث العربي ، المجلدات في اللغة والأدب ، فصول ، الجزء الأول ، المجلد الرابع ١٩٨٤ ، ص ٦٥ .
- (٨) غني العيد ، في معرفة النص ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٧٩ .



1989



# الواقع الأدبي

- عروض كتب
- بنية الخطاب الشعري
- صفاء زيتون :
- عصفار على أخصان القلب
- النظرية اللسانية والشعرية
- في التراث العربي من خلال النصوص .
- رسائل جامعية :
- مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة
- في القرن الرابع الهجري
- خصائص اللغة الشعرية
- في مسرح صلاح عبد الصبور

# بنية الخطاب الشعري\*

تأليف: عبد الملك مرتاض

عرض ومناقشة

عبد الحكيم راضو

الكتاب الذي نتحدث عنه هنا هو كتاب ( بنية الخطاب الشعري : دراسة تشرحية لقصيدة « أشجان يمانيه » ، ومؤلف الكتاب هو الدكتور عبد الملك مرتاض ، من جامعة وهران بالجزائر ، أما القصيدة موضع الدراسة فهي إحدى قصائد الشاعر اليمني الدكتور عبد العزيز المقلح ، من ديوانه ( الخروج من دوائر الساعة السليمانية ) ، وأما العرض المقدم فهو عرض نقدي ، وهذا يعني أننا لا نقتصر على تقديم الكتاب : أفكاره وطريقته عرضه فحسب ، بل نلقى برأينا في كل شيء فيه ؛ وهذا بدوره قد يجرّ إلى حديث يحمل حكماً على بعض نصوص الشاعر ، وهو ما ليس من هدفنا ، إلا بمقدار ما يكمل الصورة في الحكم على الكتاب للمعرض .

أما منهج العرض الذي اتبعناه فيسير في مستويين : جزئي موضوعي ؛ وكلّ شامل . ونعني بالجزئي : عرض الكتاب فصلا بعد فصل وإثبات رأينا في كل فصل عقب عرضنا له . أما الحديث الكلّي أو الشامل فيأتي بعد هذا العرض الموضوعي ، ويدور حول القضايا العامة التي تتصل بالمنهج والأصول النقدية والأدبية التي يصدر عنها صاحب الكتاب . وإذا كان هناك من شيء أعتدّ عنه في البداية فهو ما قد يبيّن من إطالة في العرض ، وفي النقد أيضا . ذلك بأن الكتاب لا يتخلو من إثارة ، بموضوعه ، وآراء مؤلفه ، والموقف النقدي الذي يصدر عنه .

الأعمال الفنية الفعلية ، وأن من الواجب مراجعة المناهج النقدية في علم البلاغة أو النظرية الشعرية أو العروض ، وإعادة تقريرها في مصطلحات حديثة (٣) .

ووفاء لذلك المفهوم نلاحظ إعجاب الدكتور مرتاض بملئين من النقد هما : الجاحظ ، وجان كرويه ؛ لأن كليهما لا يحفل بالمعاني في الشعر ، وأن الشعر عندهما هو الطريقة التي يقول بها الشاعر ويبدع ؛ فالشعر ألفاظ قبل أن يكون معاني ، والألفاظ هنا هي ذلك التسجّج البليغ الذي كان أبو عثمان يتحدث عنه(٤) .

وواضح من التمهيد الذي ساقه المؤلف (حول نظرية الشعر) أن استمداده الأساسي من الجاحظ ؛ وقد عوّل بشكل واضح على تعريف الشعر عنده ؛ وهو ذلك التعريف الشهير الذي صدر عنه تعقيبا على تفضيل أبي عمرو للشيباني لبنيّين من الشعر بمعناها ومعارضة له . وقد راح يحلل ذلك التعريف إلى عناصره الأساسية ، واستغلّ أكثر هذه العناصر في تشكيل فصول الكتاب الذي أداره - كما يقول - على قصيدة الدكتور المقلح .

( النقد الكامل ) - هكذا - في مفهوم الدكتور مرتاض : « هو الذي يقوم على اصطلاح الملاحظة الدقيقة ، واستخدام الإحصاء للإلمام بالظواهر المهمة على نسج الخطاب ؛ أي الاحتكام إلى النص وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه »(٥) . وإذا صرفنا النظر عما يتعلق بجانب الوسائل - ( أمضى : الإحصاء والملاحظة ) - وجدنا أن أساس هذا النقد عنده هو : ( الاحتكام إلى النص وحده ) .

وتجديد جهة النقد - أو مجال عمل الناقد - على هذا التحريض ، أو يستمد ، من الجاهين ؛ أولها هو نظرية الأدب ذاتها ؛ وثانيها هو نظرية النقد ، وبخاصة ما يتصل بالمنهج . وفيما يتصل بنظرية الأدب يستمد من الاتجاه القائل بأن « الأدب فن لا يخضع بحكم استمداده للغة بالنظر إلى غاياته ووسائل ومواقف محددة »(٦) . وفيما يتعلق بالنقد يستمد من تلك الترجمة التي حدثت في اتجاه الدرس اللغوي للأدب ، والتي تقرّ بأن دراسة الأدب يجب أن تتركز أولاً وقبل كل شيء على

\* دراسة تشرحية لقصيدة « أشجان يمانيه » ، دار الحداثة ، لبنان ١٩٧٦

وتتقسم البنية عندئذ إلى بنية إفرادية وأخرى تركيبية . وتبحث الأولى - الإفرادية - في خصائص العناصر ( العنصر = الكلمة المفردة ) التي اتخذت أدوات لنسج الخطاب . أما الثانية - التركيبية - فتبحث في خصائص الوحدات ( الوحدة = البيت الشعري ) التي يتألف منها الخطاب نفسه .

وفيما يتعلق بالبنية الإفرادية - أو البنية - الطاغية في نص القصيدة يلاحظ أن الأساليب الكلامية في النص أكثر من الأفعال بأقسامها الثلاثة : الحاضر والماضي والأمر ؛ ويعود ذلك في تقديره إلى أن النص يقدم ما يحرص على ( الحركة الدلالية ) كان يشرب إلى إثبات الحلل (١) .

ويلاحظ المؤلف كذلك أن الأنماط الدالة على الحاضر أكثر من تلك التي تدل على الماضي ، وأن هذه الأخيرة أكثر من الأفعال الدالة على الأمر . ويقول : إن « هذه القضية تكاد تكون عامة في معظم النصوص الأدبية التي هي من جنس الشعر » وما ذلك إلا لأن المرء يفكر ، إذ يفكر ، أبداً ( كما لا .. ) انطلاقاً من حاضره . من أجل ذلك نجد هذا الحاضر يعبر في النصوص الأدبية على الماضي والمستقبل معاً . ( ص ٤٠ ) . وقرر مرة أخرى - تحليلاً للمظاهر نفسها - أن « المبدع يطلق في التفكير الذي ييسده إلى خطاب - أبداً - من حاضره ، ثم كثيراً ما يعود إلى الماضي لأنه جزء منه ، ويرتبط بحياته ، وخزان ذكرياته ، أما المستقبل فلا يلتصق إليه إلا توهاً وتحليلاً ، أو تأملاً وتخيلاً ، إذ من ذا الذي يستطيع أن يتناول المستقبل من المبدعين فلا يخطئ ؟ ثم من الناس يستطيع أن يتحدث الغيب فيزعم أنه سيحيي هذا المستقبل بطلقاته ولو كان منه ذنباً ؟ كل أولئك ، إذن ، عوامل نفسية وواقعية تجعل المبدع لا يميل كل الميل إلى حاضره ، ولو كان يكتب عن الماضي العجيد والزمن السحيق (٢) » .

ثم يؤكد صديق نتائجه وتعليقاته بما وصل إليه في أعمال أدبية أخرى عن هذا الطريق نفسه - طريق الإحصاء للبنى الغالبة في النص (٣) .

أخشى أن أقول إن صديق الدكتور متراض مع قضية المبالغ - على الأقل في هذا الموضوع - هو أصديق دليل صادق على ما يقوله كولنجود من أن التحليل التحري ( يقصد التحليل اللغوي بعامة ) إنما يتناول من العمل الأدبي جهة ، وأكاد أقول إنه يحلّه من كان حتى إلى جهة ، ومع ذلك اعترف بأنه لا مفر من هذا الصنيع مادامنا بصدد الدرس والتحليل .

أما النتائج التي خرج بها في ضوء نسب التوزيع للبنى المفردة في نص القصيدة فأنظر ما فيها هو التعميم ، وسحب هذه النتائج على مطلق النص الشعري . ولا أظن أن من الدقة أن تتخذ نسب التوزيع للبنى في قصيدة - أي قصيدة - قاعدة لنسب توزيع هذه البنى في النصوص الشعرية جميعها - أو معظمها .

أما التحليل لدللية بعض هذه البنى ( = المفردات ) بالنسبة لبعضها الآخر ، وإضفاء قيمة مضمونية مقابلة . . . فامر مشروع ، ويدونه تقع في شكلية باردة تحيل النص ( كلياً ) لا ( كلياً ) . إذن استمرنا مصطلح النحلة . ومع ذلك فإن أداة التعميم غير ما كان من شأنه أن

فلذا كان مدار الشعر عند الجاحظ على : « إقامة الوزن وتغيير اللفظ وسهولة المخرج » ، وأنه « صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » ، فمعنى هذا : « تحلل الشعرية قائمة على ملاحظة اللغة الفنية المستخدمة في النص ، والحركة التي تتحكم في هذه اللغة فتضفي بها إلى نحوها ، ثم على نظام العلاقة الحميمية التي تربط هذه الشبكة من المظاهر الخارجية والداخلية معاً للنص ، ثم على الرؤية الفنية التي يطررها هذا النص الشعري » ، يضاف إلى كل ذلك حيز النص الشعري وما ينبغي أن يحوسره من زمان متحكم في سطح النص وحمفه ، ثم علاقة ذلك الحيز المتجسد بهذا الزمن للتسلط . . فهذه الشبكة من المعطيات الفنية ، وكلها شكلية خالصة ، هي التي تحدد بنية القصيدة وتشكلها في الإبان ذاته (٤) .

وإطلاقاً من هذه النظرة يقرر أن كل جملة في تعريف الشعر عند الجاحظ تصلح أساساً لنظرية شعرية قائمة بـ . . .

قد ( الوزن ) في قوله ( إقامة الوزن ) ، هو الذي نطلق عليه اليوم نحن المعاصرين : الإيقاع .

و ( تغيير اللفظ وسهولة المخرج ) هو ما نطلق عليه : ( البنية الخارجية للنص ) .

أما ( الصنعة ) فهي ذلك المراس الذي يقتضيه الموقف أو الهواية .

وأما ( النسيج ) فهو « ما قد يزيد اليوم به ( الخطاب ) . . . فالتنسيق هنا يشمل كل خصائص الخطاب الخارجية أو السطحية .

وأما ( التصوير ) فهو من المصطلحات التقيدية التي سبق إليها الجاحظ .

هناك إذن نسج - أو خطاب - وهناك تصوير وهناك إيقاع وبنية ، وكلها من مقومات النظر إلى النص الشعري ، الأمر الذي حدا بالنقاد فيما يبدو - إلى اصطفاها في حديثه عن قضية المبالغ .

يقول : « وقد بدا لنا أن نتناول القول حول بنية الخطاب الشعري لدى المبالغ ، ومن خلاله نزم أننا استطعنا ، بشكل أو بآخر ، تناول بنية الخطاب الشعري المعاصر . وقد تناولنا البنية الخارجية في الفصل الأول ، من حيث تناولنا في الثاني الصورة الشعرية . . . على حين أننا عاجلنا في الثالث الحيز الأدبي ، وفي الرابع التعامل مع الزمن ؛ أما الخامس فقد وقفناه على دراسة الصوت والإيقاع في هذه القضية ، وختمنا بالنظر في المعجم الفني (٥) » .

ويذكر المؤلف أن تركيزه ظل قائماً على نص قصيدة ( أشجان يمانية ) وحدها ، مع الخروج عن هذا الدأب في الفصل الذي عقده للصورة الفنية ، حيث تناول فيه بعض النماذج من قصيدة أخرى هي ( الخروج من دوائر الساعة السلمانية ) - وهي القصيدة التي سمي الديوان باسمها - وكان هذا الخروج هو الاستثناء الوحيد (٦) .

## البنية - إفرادية وتركيبية

في الفصل الأول يعرف المؤلف ( البنية ) بأنها : « الخصائص المورفولوجية الخالصة » في الخطاب الشعري ، أما الخطاب الشعري ذاته فهو - في مذهبه كما يقول - « كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد . . . » (٧) .

ثم : من قال إن الشاعر يتعامل مع الزمن بهذا المنطق العقلي الصارم ، الذي يقوم على واقع بارد تأليه طبيعة النفس الشاعرة ، المتطلعة دائما إلى ارتداد المجهول واستشرافه ، حتى مع الخوف ؟ فإن أصرت على موقفك من عزوف الشعراء عن الحديث عن المستقبل خوفا منه ، وخشية الخطأ في تقديره فإن أحبك على قصيدة للشاعر مطلعها :

صاحبي رغم الداء والأعداء  
كالسمر فوق القصة السهام

لنرى الحديث كله عن المستقبل ، في الحياة وبعد الممات .

أما ما سجله المؤلف من « أن الأساء الكاملة في هذا النص أكثر من الأفعال بأنفسها الثلاثة » ، واستنتاجه من ذلك « أن النص يقدر ما يحصر على ( الحركة الحزنية ) كان يشرئب إلى إثبات الحال » (١٣) ، فإن هذا الاستنتاج لوصح لكأن من الدلائل « أن تنعير القصيدة » داخلها - إن صح التعبير - لأن حديث ( الأشجان ) و ( الحركة الحزنية ) لا يناسبها أبدا ( الاثريب ) إلى ( إثبات الحال ) . وسوف نعود - بعد قليل - إلى مناقشته - تفصيلا - في هذا الموضوع من حديثه .

ثم يتحدث المؤلف هنا أسماء ( خصائص الماء الشعري للبنى الإفرافية ) . ويقوم حديثه في هذا الموضع على المقابلة بين المعنى المجمع لمعدن من المفردات التي استخدمها الشاعر ، والدلالة التي اكتسبتها كل منها في الخطاب الشعري . من ذلك كلمات مثل : الوطن ، الله ، الثعبان ، فليس الوطن - كما قد يتبادر - هو المكان الواسع يحيا فيه شعب من الشعوب ، وإنما هو يحكم العلاقة الناشئة عن الأصل ، مكان تقصب فيه المصروع وتتغازل حتى تسرع ، فقد أصبح الدمع في قوله :

● صار الدمع بعيني وطناً ●

هو الوطن نفسه ؟ فالدمع وطن ، والوطن دمع ، ولا شيء سواهما . فالوطن هنا دلالة ، هو خلق جديد في عالم هذا النص ؟ إذ لا أحد يستطيع أن يزعم بأنه وطن جغرافي من هذه الأوطان التي نعرف ، وإنما هو رمز لمكان ، وهذا المكان ينسم بالدمى والتعاسات أكثر مما يصنف بأى شيء آخر » (١٤) .

أما لئلا فليس ذلك السائل الطبيعي الشفاف بكل صفاته المعروفة ومعناه المجمع ، وإنما هو « مجرد رمز لقيمة » وهذه القيمة تنسم بالشقاء القائم » (١٥) .

أما في قوله :

● التذكرة الأولى ثعبان ●

فإن ( التذكرة ) ليست هي التذكرة المعروفة ، و ( الثعبان ) - أيضا - ليس هو الثعبان المعروف ، « فالتذكرة في هذه الوحدة ( = البيت ) شبكة من الرموز التي تعكس تطلع الشخصية الشعرية إلى عالم أرحب يحيا أمل ، ثم رغبته التشبعية إلى الحركة ، والمرثياها المتحضر إلى ارتداد المجهول الذي هو - بالفرض - أمثل من المعلوم . . . فهذه التذكرة هي الأمل الذي يحق لكل امرئ أن يتسلح به ، وهي الرغبة التي لا يمنعه أحد من التشبّع بها ، وهي الرضى الذي

يجلّز لربوبي الاستنتاج موضوعاً مقصوداً على النص موضع التحليل . أما أن يقال إن غلبة الأفعال الدالة على الحاضر ، وغلبة الزمن التحوي الحاضر ، سمة ، أو ظاهرة ، قد تكون عامة في معظم النصوص الأدبية من جنس الشعر بنسبة على أن و المرء يفكر . . . انطلاقاً من حاضره » ، أو أن « المبدع ينطلق في التفكير الذي يحسسه إلى خطاب . . . من حاضره » (١٦) ، فليت شعري من يضمن لنا صدق الحكم بالتعميم في الظاهرة الغريبة أولاً ، ثم صدق العلة التي سبقت لها - وعمومها - ثانياً ؟

فإن نجد من يتطوع بذلك فإن اعتبره على قلة جساؤي على التعميم ، وعن ضعف أمام قصيدة لأحد عبد المعطي حجازي عنوانها ( مقتل صبي ) ، من ديوانه الأول ( مدينة بلا قلب ) ، ليس فيها من الأفعال إلا ما كان ماضياً أو يحتمل الدلالة على الزمن الماضي .

وكل ما سبق حينئذ إلى جانب ما علل به الدكتور مرتاض عدم التفات المبدعين إلى الزمن المستقبل ( والتعميم لا يزال مستمراً ) ، وهو الحرف من الخطأ والتزدد أمام الغيب ؟ إذ من ذا الذي يستطيع أن يتناول المستقبل من المبدعين فلا يخطئ ؟ ثم من أين الناس يستطيع أن يتحصن الغيب فيزعم أنه سبباً لهذا المستقبل بحد ذاته ؟ ؟

وأضيف - مع الدكتور مرتاض - أن الله تعالى يقول : « ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غداً . . . » ، وأن زهيراً قال :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله  
ولكنني عن علم ما لي قد علم

وإن ليبدأ - على ما ذكره - قال :

لعمرك ما تدرى الصواب بخاصي  
ولاً زاجرات الخير ما الله صانع

وإن ابن الرومي قال :

الآن يرى غايي قبل منجسي  
ومن أين ؟ والفائت بحد المذهب

وإن شكري قال - مخاطباً المستقبل للمجهول :

بحسبى منك بحر لست أصرفه  
ومنه لست أفرى ما أتأصيه

ولا شك أن هذا جيته يسعد الدكتور مرتاض . غير أن الأمانة تقتضياناً معاً - الاعتراف بأننا - عند هذه النقطة - بعيدان تماماً عن مجال الفن ؛ لأن حديث المصروف عن استعمال الزمن المستقبل بسبب الخوف منه أو الخطأ في تقديره وعدم الثقة بما يكون فيه ، ليس من حديث الشعر في شيء ، لأنه من شأنه أن يجمل الشعر إلى نصوص موضوعية تقوم ، ويقوم الحكم عليها ، على أساس المعنى والمحتوى ، وتتخلل ، ويتخلل الحكم عليها ، عن جلات النسخ والعبارة ، وهو ما يخالف النظرة إلى الشعر التي يتبناها الدكتور مرتاض نفسه من أن الشعر هو الطريقة التي يقول بها الشاعر ويبدع ، وليس ما فيه من الأفكار والمغاليات .

التيات والاستمرار دعوةً إلى تغيير الحال ، أو العكس ؛ إذ قد تتعلم دلالة الصيغة على التيات بوضع غير مرغوب ، وقد تؤدّي عندئذ معنى تضاعف النور من الواقع ، وتضمّن بواعث الثورة عليه ؛ وقد تتعلم بأمر مرغوب فتدلّ على استحسانه والرجية في الزيادة منه . وبعارة أخرى : قد تدلّ الصيغة على التجدد في مادة لغوية دالة على التيات والاستقرار ، في حين تدلّ على التيات في مادة لغوية تدلّ على الحركة والتجدد .

خذ لذلك مثلا البيت الذي يورده البلاغيون شاهداً على دلالة الاسمى على التيات والاستمرار ؛ وهو قول الشاعر مفتوحاً :

لا يـألف الدرهم المـضروب مـضربنا  
لكن يـمرّ عليها وهو مـنكسر

فقد نفى عن دراهمهم الاستقرار في صرهم ، ووصفها بالانطلاق الدائم المستمر .

أما الانطلاق فمصدره المادة اللغوية ، وأما ثباته واستمراره فمصدره الصيغة الصرفية .

فلنلاحظ هنا الفرق بين دلالة الصيغة ( الاسمى ) ودلالة المادة اللغوية ، وأن الثبوت والاستمرار المستعملين من الصيغة قد يتعلّقان بسكون واستقرار كما قد يتعلّقان بحركة وتغير ؛ وذلك بانظر إلى دلالة المادة اللغوية .

لذلك أجدي متحفظاً إزاء ما أخذ به الدكتور مرتاض من دلالة الأسماء في القصيدة على الارتباب إلى إثبات الحال ، قاصر النظر على الدلالة الصرفية للينة . وأجدي - في الوقت ذاته - مؤيداً له في الاعتراف بدلالة الصور عند الشاعر على الحركة والصراع ، متطلّفاً في ذلك من دلالات المفردات التي تتألف منها العبارة ؛ قصد انطلاقه - في بعض الأحيان ، متعزاً بذلك - من الدلالة المعجمية ، بأساطره الدلالات الجديدة التي أتاحها الموقع الجديد - الفريد - الذي تخّله كل بنية ( مفردة ) في وحدات ( = ليات ) القصيدة .

وأقول : ( في بعض الأحيان ) لأن الدكتور مرتاض قد دأب في أكثر الأحيان - تنوياً بجهد الشاعر في إثراء دلالات المفردات دأب على النعي على هذه الدلالات المعجمية فصرّوها وجودها ، وعلى وصف للمعاجم العربية بالتقصير في هذا السيل . في مقابل هذا يجيء ترحابه الشديد - وهذا مفهوم - بكل عبارة في الدلالة ، أو توسّع يتعلّق بها حدود الدلالة المعجمية ، أو يتحلل تماماً من هذه الدلالة . ولعل على هذا حديته عن قول الشاعر :

#### • فلنقرأ أقدم آثارها

حيث يبدأ كمداته غالباً - بالزراعة على كذالة كلمة ( القدم ) كما وردت في المعجم : « القدم : واحدة الأقدام لدى الجوهري ، والرجل لدى الفيروزباني ، وانتهى الأمر »<sup>(١٩)</sup> . هكذا يقول ، ثم يورد بعض تعريفات ( القدم ) في أحد المعاجم الفرنسية ، ثم يقول : « فالعجب كيف أننا بعد أن كنا ألقينا بالمحافظ يلتقي في بعض تطهيره للشعر مع جان كوهين بدون اختلاف يذكر . . . ها نحن أولاء نجد اليون شاسعاً بين تعريفات المعاجم العربية والمعاجم الغربية . . . فلم

لاحقاً لأحد أن يحيط عن النفس الأدبية ؛ وهي الخير البلى يوابك تفكير كل عقل حكيم ؛ وهي كل شيء يمكن أن يقضى إلى شيء أمثل مما تضطرب فيه الشخصية الشعرية للفرقة في عملها الوحد الذي ليس فيه إلا الاستقامات والمجاهلات واليقين القفرة »<sup>(٢٠)</sup> .

« أما ( التيات ) فهو رمز لشبكة من المواسم الخارجية تقدم عاتية في سبيل تحقيق ما يمنحه حق امتلاك التفكير ؛ فالتيات شر لا يتسارع ولا يلبس ؛ يضرب الشخصية الشعرية ويصارعها في حيزها التمس الذي تلتصم التمس منه »<sup>(٢١)</sup> .

ومكذلك لاحظ أن « التسج في هذا النص شعري ، شغاف ، مقل بالعمى في الإيمان ذاته » . ويذكر المؤلف أن الملة في بعض ذلك - كما يقول - « هذا التعامل الدلائل الجديد الذي خرج بالتي من الدائرة التقليدية لها . . . إلى دائرة واسعة تكتّ عن الدلالة المعجمية البنية ، وتوجّهت في عالم الدلالة الشعرية التي ليس لها حدود »<sup>(٢٢)</sup> .

الحسن الخط أن المؤلف قد أسعفا بوصف الصورة في قول

#### • الفكرة الأولى هيان

بأنها « في تركيبها إنسانية الصراع ، أولية الحركة »<sup>(٢٣)</sup> . وأقول : ( حسن الخط ) لأنه قد أعاد التوازن بذلك إلى حركة القصيدة في مجملها بعد أن كان قد رأى في التظريب بين نسبة الأعمال والأبيات التي تبدأ بها من جهة ، ونسبة الأسماء والأبيات التي تبدأ بها من جهة ثانية - كان قد رأى في ذلك ما سبّاه ( بالتوازن الأسبي ) ، واستجّ من ذلك « أن النص بقدر ما يحرص على الحركة الحذبة كان يشرب إلى إثبات الحال »<sup>(٢٤)</sup> .

ونحن نعرف أن التفرقة بين الفعل والاسم تفرقة صرفية في جانب منها ، ودلالية في جانبها الآخر ، وأن البلاغيين القدماء قد وفقوا هذا الفرق . فقلنا بدلالة الفعل على التجدد والحركة ، ودلالة الاسم على الثبوت والاستمرار . وواضح أن الدكتور مرتاض قد أخذ به التفرقة ، كما يدلّ نصريحه السابق ، وكما يدلّ قوله في أعقاب ذلك التصريح : « إننا ننظر هنا نظرة تقليدية إلى هذه القضية »<sup>(٢٥)</sup> .

وليس في ذلك غشاضة ؛ أعني في اصطلاح نظرة قديمة تكون الأيام ، وسن الاستعمال اللغوي ، قد أثبتت واقعتها . لكن احتمال الخطر كان يطلّ من حديته عن حرص النص - أو جمعه - بين الحركة الحذبة والارتباب إلى إثبات الحال .

فمن متطوق هذا الحديث نفهم أن الحركة الحذبة خلاف إثبات الحال ، ليرد السؤال على الفور : كيف ؟ وقد قيل بأن هناك حركة ، وأن هناك رغبة في التغيير والانفلات من واقع لا يرضى عنه الشاعر ؛ ومن ثم يكون القول بالارتباب إلى إثبات الحال غير ذي معنى ، أو يكون معناه الرغبة في البقاء على حال لا نرضى بها ونرغب في إزاحتها . ولو صح هذا - وهو غير صحيح - لكان معناه - كما سبق القول - التصادم الداخلي بين بين القصيدة نتيجة احتوائها على إرادة التغيير وإرادة التيات في الوقت نفسه .

والواقع أن معنى التيات أو التجدد الذي تحمله الصيغة الصرفية إنما يتعلّق بالمدلول الذي تحمله اللفظة ( أو ما سُمّي بالدلالة اللفظية ) ؛ وهذا أمر خلاف مجرد الحال أو ثباتها . فقد تحمل دلالة الصيغة على

إن فئات المعجبين ما لم يفت النقاد وأصحاب الاختصاص القول ؟ . .

ونرى أن العجيب هنا - حقاً - هو انتظاره لتقارب حديث المعجبين من العرب والغربيين قياساً على تقارب نظرت النقاد من الغربيين ، ثم نعيمه من المعاجم عموماً قصور مدلولات الألفاظ فيها عن مدلولاتها في السياق الشعرى . هكذا ! وكأنه كان على أصحاب المعاجم أن يظهروا بصورة كل الدلالات التي يمكن - في لمعاني والحاضر والمستقبل - أن تطرّق إليها استعمالات الشراء لكل مفردة لغوية ، وكأنه كان على لغوي كالزنجشري أن لا يكتفى في ( أساس البلاغة ) بتقدم الدلالات المجازية التي وصل إليها الاستعمال حتى عصره ، بل كان عليه أن يقدم ما سوف يصل إليه بعد عصره ، وإلى يوم القيامة .

ولأنه لم يفعل ، لا هو ولا أحد غيره من المعجبين ، فقد استوجب الأمر أن يتساءل الدكتور مرتاض في حجة استنكاكية مبلومة « وهذا نفسه عجب منه لا من المعجبين » : « فهل كان على الشعر في نصّ المقال :

#### ● فلنقرأ أقلام البر تذاكرها ●

أن يقتصر على الحق المعجمي الغامض القاصر للفظ ( القدم ) كما ورد في المعاجم العربية ؟ إن هذه المعاجم عجزت حتى عن ترجمة من أجل ذلك ألفيتها النصّ يتجاوز ذلك إلى عالم أرحب ، ويعلن في أفق أسبح ، فإذا هو يخرج هذه البنية ( القدم ) من دائرة الدلالة المنبثقة عن المعجم إلى دائرة شعرية رحيمة عجيبة . . . »<sup>(٢٧)</sup> .

ولو كنت مكان الدكتور مرتاض لحمدت الله على هذا ( القصور ) المعجمي في دلالات الألفاظ ، فهذا القصور هو - ولستختم كلمة من القصيد - ( تذكرة ) الخروج أو التحليل بالألفاظ إلى هذه الألفاظ الشعرية الرحيمة ، وهذه الرحابة وهذا التسامي إنما ينشأ من القياس إلى ( ضيق ) المعنى للمعجم وتوسّاعه . إن هذا ( الضيق ) وهذا ( التوسّع ) هما اللذان يميّلان هذه الرحابة وهذا السموّ ممكنين . ولو تبينا حديث الدكتور مرتاض نفسه من الدلالة الشعرية لكلمتي ( التذكرة ) و ( النعيان ) في قول المقلّح :

#### ● التذكرة الأولى نعيان ●

لوجدنا مصداق ذلك : « فيا للذي أتبع للتذكرة أن تصبح « عبارة عن شبكة من الرموز التي تعكس تعلّم الشخصيّة الشعرية إلى عالم أرحب وحيّة أمثل ، ثم رغبته الشديدة في الحركة »<sup>(٢٨)</sup> وما الذي جعل ( النعيان ) رمزاً « لشبكة من العوامل الجارية التي تقوم حامية في سبيل تحقيق ما يمنحه حق امتلاك التذكرة . . . »<sup>(٢٩)</sup> ؟ لا أظن أن أحداً ينكر أن الدلالة المعجمية تفرض نفسها ، بل هي تغدّي هذه الدلالات كلها ، وتتصل بها بدرجة أو بأخرى ، وألا فإن لفظة الشعر لا تصطنع كلمات لم يكن لها معان من قبل ، ثم هي لا تصطنع أى كلمة في أى مكان وفي أى مدلول بلا ضابط .



فيإذا جاء المؤلف إلى ( خصائص البنية التركيبية في الخطاب الشعري ) عرّف الخطاب بأنه « تسجج من الألفاظ » ، وعرّف ( التسجج ) بأنه « مطهر من النظم الكلامي الذي يتخذ له خصائص

لسانية تميّزه عن سواه » ، ويكر أن هذا هو السبب في تميّز كل من الأثر الشعرية التي تندرج حول موضوع واحد « فهذا التميّز يعود إلى كيفية الصياغة ، وطبيعة التعامل الخيالي مع الخطاب الشعري »<sup>(٣٠)</sup> .

أما المجال الذي حدده لرصد الظاهرة اللسانية في خطاب القصيدة فهو ملاحظة « خصائص الوحدات المؤلفة » هل هي قصيرة أو طويلة ، وهل تنبئ بفعل أو باسم ، ثم هل يغلب عليها الطول أو القصر ، ثم ما مدنى هذا الطول في حال طولها ، ثم ما هي خصائص هذه البنية التركيبية في حد ذاتها ؟<sup>(٣١)</sup> .

وبالنسبة لبدايات الوحدات ( = الأبيات ) ، وهل تبدأ بالأفعال أو الأسماء ، يعيد علينا ما سبق أن ذكره من أن هناك « توازناً نسبياً في بدايات البنية التركيبية ، حيث ألفيتها ثمانية وستين بنية تنبئ بفعل ، وثلاثاً وسبعين تنبئ باسم » . كما يعيد ذكر العلة التي ارتأها لذلك ، وهي أن « النصّ كان يراعى شيئاً من التوازن بين الجنسين الكلاميين ، حتى لا يبطئ أحدهما على الآخر ، فالفعل يمنع الخطاب حركية ، والأسم يمنحه استمرارية وبنيتها »<sup>(٣٢)</sup> .

أما طول الوحدات ( = الأبيات ) ونقصها فيلاحظ أن أقصرها يشتمل على بنية ( = كلمة ) واحدة ، وأما تفاوتت في الطول إلى ما يزيد على خسر بنى ، وإن غلب عليها الوحدات ذات البنى الثلاث ، يليها ذات البنتين ، فذات الأربع ، فذات الخمس ، فذات البنية الواحدة »<sup>(٣٣)</sup> .

وهنا يشغل المؤلف نفسه بالتعليل لغبلة الوحدات الثلاثية البنية بالنسبة لبنية الوحدات ، ويتساءل في حاشية : « لماذا طغت البنية التركيبية الثلاثية العناصر ( العنصر = الموزنة ) ؟ وهلاً طغت الثنائية لأنها أخف على السامع إذا كثر ، وأهون على القلم إذا دنج ، وأيسر على السمع إذا قلّ » فلم - إذن - فطيان الوحدات الثلاثية ؟ .

الجواب : « ولقد تعلم أن أى معنى لا يمكن نسجه في لفظة واحدة »<sup>(٣٤)</sup> ، فالحدّ الأدنى للسان للتعبير ، وهو بنية واحدة ، مستحيل ، لأن ذكر العنصر الواحد ، حتى في حال فهمنا بواسطته ، لا يكون فهمنا ذلك إلا ثمرة من ثمرات قرينة لسانية معينة »<sup>(٣٥)</sup> .

وإذن ، فقد كان منتظراً في أى خطاب أدي أن تكون هذه البنية المقترنة فيه قليلة . . . . . وفلك ما كان في خصائص نسج الخطاب عبر هذه القصيدة »<sup>(٣٦)</sup> .

و ثم إن البنتين اللتين لا تستطيعان - هما أيضاً - التعبير عما هو كامن في النفس ، أو نابع من الخيال ، بكفائه وقدره ، لأن معظم اللغات الإنسانية تتصلّب ثلاثة عناصر لسانية حدّاً أدنى للتعبير عن غرض من الأغراض : فعلاً واحداً واسمين اثنين ، أو فعلاً واسماً وقيداً ، والوحدات التي تتألف من فعل واحد واسم واحد ليست مستقلة بنفسها على الحقيقة »<sup>(٣٧)</sup> .

وفي كل الأحوال - إذن - نجد فكرة البنية الوحيدة - في أى تركيب لاسي - مستحيلة ، كما رأينا الوحدة الثنائية البنية هي أيضاً قاصرة . . . فلم يبق إلا الوحدة الثلاثية البنية وما فوقها »<sup>(٣٨)</sup> .

لكن لماذا فاق عدّد الوحدات الثلاثية البنية أعداد الوحدات الرباعية والخماسية وما فوقها ؟ يجيب الدكتور مرتاض : « إن الإنسان ولا يميل إلى هذه العناصر حين تتكاثر فيتعلّم بها لسانه ، ويتعب بتشكيلها

في الأبيات مثلاً - أن لا تكون جزافية ؛ فإذا استمدت تعليلاً - أو أبهرت بتعليل - فلا يكون من مصطلحات النمط اللغوي ، أو الجبروت التي سبقت لتعليل بعض الظواهر العامة ، وإنما يجب أن يكون مستمدّاً من مقتضيات النص ذاته .

ولفت النظر في كلام المؤلف ( أو ( تويله ) للظواهر المختلفة في القصيدة - أن موقفه من النمط - رفقاً وقبولاً - ( ولو أن هذا ليس موضوع الحديث ) يتحدد على أساس معالجة النمط للظواهر الاستعمال في القصيدة ، أو مجاراة هذه الظواهر . بعبارة أوضح ، كان توسع الشاعر في دلالات المفردات - كالقدم أو اللاء أو الوطن - مدعاة لسخرية المؤلف من المعالج العربية التي اقتصرت هذه الكلمات - وغيرها - على دلالات محددة لا تتعداها . وقد حملنا هذا المسلك على عمل الإعلام من صنيح الشاعر ( مع أن كلا الأمرين طبيعي ؛ أضحى أن يقتصر المحجم على الدلالات الوضعية ، وأن يجاوز الشاعر - كما شاء - هذه الدلالات ) . فإذا جاء الدور على البنية التركيبية - تمسح مستوى الوحدات - وهي الأبيات - وإنياء يستأنس بالنمط في معالجة الوحدات الثلاثية البنية ، بعد أن يقرر استحالة الاكتفاء بالوحدة الأحادية البنية ، وصعوبة الاكتفاء بالوحدة الثنائية .

وحديثنا ضامح بالخطاب بين الوحدة - البيت - والجملة (٣٣) ؛ ولأجل فحين الصلة اللازمة بين الوحدات بعضها وبعض ؟ وأين ما قيل من أن ( الشعر لحة دالة ) ؟ وأين ما هو معروف ، وما عُلِّل به بسلك الشعر الحديث في اعتماده على السطر دون البيت التقليدي ، وأن السطر قد يطول وقد يقصر تبعاً لمقتضيات التعبير الذي يقتضيه أن لكل ظاهرة لغوية فيه بمداهم الدلائل والجماليات المشهود (٣٤) ؟ .

وأكرر دليلي على نسيان الدكتور مرتاض حقيقة أنه يتحدث عن نص شعري يقتضيه فيه الخصوصية أنه راجع بدم قره بغلبة الوحدات الثلاثية البنية بما كان قد لاحظ له لدى دراسته مجموعة من الأشكال الشعبية الجزائرية ؛ فقد كنا توصلنا إلى النتيجة ذاتها تقريباً (٣٥) وهو يعني غلبة الوحدات الثلاثية البنية على تلك المجموعة ، ثم يستنتج من ذلك « أصالة النص الشعبي وخصوه للنظام البنيوي القائم في صيغته القصص » . ثم يصل إلى الغاية في قوله : « من أجل كل ذلك - إذن - ألفينا نصّ ( أشجان يمانية ) يجري في هذا الفلك ، ويضطرب في هذا المسلك » (٣٦) .

أتى فلكك يقصد ، وأتى مسلك يريد ؟ لا شك أنه فلك القصص ومسلك الوحدات ذات البنية الثلاث . ولو كان ذلك كذلك ( على طريقة الدكتور مرتاض ) دون مقتضى من حاجيات شعر ذاته ، يجذب الوحدة ذات البنية الواحدة حيث جاءت ، ويجذب الثنائية البنية حيث جاءت ، وكذلك الثلاثية وبالرعاية . . . الخ حيث نجيء كل منها . . . لكان علينا أن ننسحب إلى الشاعر قصيدته ؛ لأنها لن تكون - عندئذ - قصيدة ؛ ولكن علينا أن نسلك كتاب الدكتور مرتاض عنوانه ؛ لأن موضوعه قد أصبح « بنية الخطاطب في القصص ، والعامية » ليس ( بنية الخطاب الشعري عند الفلاح ) .

#### الصورة

والفصل الثامن في ( خصائص الصورة )  
ويبدأ بالحديث عنها ؛ فالصورة « حديث الشفاعة الجديدة المفهوم في

صوته ، فيؤثر المتزلة الوسطى . فذلك - إذن - تأويل وورد الوحدات الثلاثية البنية في هذا النصّ وخطابها على جميع أصناف الوحدات الأخرى » (٣٧) .

فلماذا تذكر المؤلف أن الوحدات ( = الأبيات ) الثلاثية البنية تأتي - من حيث العدد - في المرتبة التالية للوحدات الثلاثية ، قال : « إن الوحدات الثلاثية البنية هي ذلك ترد في المتزلة الثانية لمعلل منها :

١ - إن العربي يحرص على الاختصار والإيجاز ما أسفنته الأدوات اللغوية .

٢ - إن الوحدة المؤلفة من عنصرين السنين فقط تكون - نتيجة لذلك - أسير روية ، وأقصر على السيرة ، وأقوى على الانتشار .

٣ - لأنها تجاور الوحدات الثلاثية البنية ؛ فهي ( إذن ) قريبة منها بحكم عدد بنائها وطبيعة نسجها ونظام تركيبها » (٣٨) .

أما أن الوحدات ذات البنية الرباعية تأتي - من حيث العدد - في المرتبة الثالثة ، فمعة ذلك قريبة ؛ وهي جوارها للوحدات الثلاثية البنية ، « التي تعنها هي الحدّ الوسط في النظام الأسفل في معظم اللغات الإنسانية ، ومنها لغة الفداد » (٣٩) .

هكذا يقول ١ ؛ فالسلسلة - إذن - في طول الوحدات

( = الأبيات ) وقصرها مسألة لياقة وثوق ، ويمكن أن يقال مع الدكتور مرتاض - إن غير الأمور الوسط ، وأن تتلوّمه قول الله تعالى : « وكذلك جعلناكم أمة وسطاً » ( ١٤٣/٢ ) .

وأنا لا أترض على وسطية الوحدات الثلاثية البنية ، ولا على خفتها ، ولكن الذي يدهشني حقا هو أن الدكتور مرتاض قد استخدم الإحصاء وخرج بنسب معينة لأطوال الوحدات في القصيدة بين أحادية البنية إلى ثنائية ثلاثية . . . الخ ؛ ولّي هنا يظل الأمر طبيعياً ومتطقاً ؛ ثم راجع يحلل ، مستمداً عنه من اللوق اللغوي العام ، أو سون الاستعمال ، ليس في العربية وحدها ؛ بل في « معظم اللغات الإنسانية » - كما يقول - ليخرج بنسب الوحدات الثلاثية ، تليها في الحقة - لجوارها لها - الوحدات الثنائية ثم الرباعية . . .

وقد كنا نسمع - في مجال النحو - عن ( الإعراب على الجوار ) ، فإذا بنا نسمع من الدكتور مرتاض - في مجال النقد - عن مبدأ ( الحقة على الجوار ) أو ( المقولية على الجوار ) .

وقد جاء قوله قياساً - أو موازنة - لما ذهب إليه بعض اللغويين القدماء في حديثهم عن العلة في غلبة المفردات الثلاثية الحروف على كلمات اللغة العربية ، وكيف أن ذلك يعود إلى جمعها بين الممكن والحقّة ، وبخلاف الثنائي فهو غير متمكن - فيقدرون له صورة ثلاثية - وبخلاف ما زاد على الثلاثة ، فهو ينحو نحو القتل .

وهنا يمكن القول : إن هذه العمل - أياً كان مستندها منتهاهم سلك النص - الذي يقتضيه فيه الخصوصية - في سلك النمط اللغوي العام . قد نسي المؤلف الناقد أنه يصعد نصّ شعري ، فراح يجدلنا في أغلب الأحيان - عن الوحدات - التي هي أبيات شعرية - وكأنه يتحدث عن الجملة وكلماتها ، لا عن بنية شعرية متكاملة - إن الوحدات التي يتحدث عنها الدكتور مرتاض هي أبيات شعرية في هيمنة ؛ ومفروض في كل ظاهرة من هذا القبيل - الطول أو القصر

النقد الحديث، حتى إن المجامع العربية، وبمثلا الموسوعات العربية أيضا، لا تكاد تذكر عنها شيئا يثنى الخليل.

كما أن القنصل من القاد العرب وبجانبه الكلام لم يكونوا يصنعون هذا المفهوم في معالجتهم للخطاب، وإنما كانوا يصنعون اللوق والانطباع طورا، والأدوات البلاغية التقليدية القائمة على الاستمارة والمجاز العقل والكتابة والتشبيه والمحسنات اللفظية بوجه عام طورا آخر<sup>(٣٧)</sup>.

هذا على مستوى النظر النقدي؛ أما على المستوى الإبداعي فإن « الصورة الأدبية قديمة في الخطب العربي... وإنما التقاد هم الذين فاتهم أن يعالجوها... وليست الصورة الفنية وفقا على الشرع وحده؛ فهي ملحوظة في كل نتاج أدبي خلّاق<sup>(٣٨)</sup> ».

أما عند الغربيين فإن ما اتفقوا عليه في الحديث عنها أنها « ليست تشبيها »، كما أنها ليست فكرة بمعنى المفهوم الأيديولوجي المعين، وإنما هي « شيء يتيح تقريب حقيقتين متباعتين<sup>(٣٩)</sup> ». وقد عوضت الصورة الفنية في الحديث علم البلاغة، فلم نعد نبعث في التشبيه ولا في الاستمارة ونوعها، ولا في المجاز وضريته، ولا في الكناية وما تحمل من صور جميلة مثيرة؛ غالبا ما تكون مكثفة لو لم تكن تدرس في إطارها التقليدي القاصر، كما لم نعد نتوقف، إلا أطوارا نادرة، لدى المحسنات البديعية التي أولع بها الأبياء في العهود المختلفة<sup>(٤٠)</sup>.

ثم يذكر بحريته في دراسة الصورة الفنية في بعض قصائد ديوان ( الخروج من دوائر الساحة السلمانية )، ولا سيما قصيدة ( لشجان بمانية )؛ فقد أثارت عنايته وأجناس من الصور الحديثة الراقية. وقد وجد « هذه الصور تختلف فيما بينها في البنية دون اختلاف للمستوى الفني الذي يحفظ يلقيها على مدى امتداد الخطاب، فإذا بعضها مركب متعدد المناظر والأشكال والأحكام والحيزات... وإذا بعضها بسيط. وإذا بعضها يقع بين ذلك سبيلا؛ وكل هذه الصور يتوألج في حقل حافل بالألوان والأشكال والأحجام والمناظر والمظاهر، مما يجعله يرقى إلى صف الصورة الشعرية الحديثة التي قوام بعضها فلسفة، وقوام بعضها خيال مجنح، وقوام بعضها مثل متميز للعالم الخارجي عبر العالم الداخلي بواسطة أدوات هي الدوال، وينما هو الخطاب، ومادة هي الخيال المحقق<sup>(٤١)</sup> ».

ثم يعرض بالتفصيل لسنة نماذج من هذه الصور، أوشا من القصيدة التي سُمي الديوان باسمها، وهي قصيدة ( الخروج من دوائر الساحة السلمانية )؛ أما النماذج الخمسة فمستمدة من مادة الدراسة وهي قصيدة ( أشجان بمانية ).

ولقد بذل الدكتور مراض جهدا كبيرا في استطلاق الكلمات وعرضها في كل وجوه الدلالة المحتملة في ضوء جميع القرائن المكتبة، في ثقة، وحكمة قد تجرّ إلى المبالغة أحيانا.

وأنا هنا لا أنشأ مفهوم الصورة كما عرضه، فهذه قضية كانت - وما تزال - موضع جدال، ولكني أنظر إلى صنيحه بالنماذج التي تعرضها، بل أنظر إلى صنيحه ببعضها من زاوية موضوعية صرف، ونقطة محددة أقصد اقتطاعا للحيز الفكري الحاصل للتموضع المدرّس، دون نظر للملاحة بين الصورة والسياق الذي وردت فيه، والذي لا يمكن استيعابها بعيدا عنه.

وأقدم لذلك مثالين؛ أحدهما حديثه عن الصورة ودلالاتها في قول الشاعر:

### ● صابر الدمعُ يعني وطنًا

لقد تحدث الدكتور مراض - من قبل - ( في حديثه عن « خصائص للاء الشعرى للبنى الإفريقية، ص ٤٧ - ٤٥ ») عن معنى ( الوطن ) وكيف وردد التفعي به لأول مرة في كلام ابن الرومي، وإن كان الوطن عنده بمعنى القرية التي قضى فيها شبابه؛ وهو خلاف ( الوطن ) بمفهومه السياسي المعاصر من « أنه أرض يقطنها شعب أمره واحد ونجمه جوامع الماضي... إلخ »، فإذا جاء إلى نص المقال رأي أنه « لم يصطنع الوطن بهذا المفهوم السياسي الحديث، وإنما انطلق منه لوظفه توطيئا إسناسيا أكسبه مدلول للمساءة المنعرة، فيقتل هذه البنية (= اللفظة ) من معناها الذي غذا الآن معجميا خالصا، إلى دلالة جديدة هي: الحقل الذي يستقبل النموع ويتقبلها، فليس الوطن هنا مكانا واسما عيما فيه شعب من الشعوب، وإنما هو - بحكم العلاقة الناشئة عن الدلالة الأصل - مكان تنصب فيه النموع وتتغازر حتى تحرق، فقد أصبح الدمع في قوله:

### ● صابر الدمعُ يعني وطنًا

هو الوطن نفسه؛ فالدمع وطن، والوطن دمع... فالوطن هنا دلالة، هو خلق جديد في عالم هذا النص... هو رمز لمكان، وهذا المكان يتسم باللمسي والتعامات... وهكذا انتقل الوطن من دلالته الجغرافية المحالصة إلى رمز شفاف مضال إلى أدل مساحته، ليستقبل هذه السور من السموع المنهمرة من أعين هؤلاء الأبياء السامه<sup>(٤٢)</sup>.

وواضح أن فكرة المكانية لم تضارق الدكتور مراض في أي من تحريجاته لدلالة الكلمة في النص، وذلك في حديثه عن ( البنى الإفريقية ) أو مأساته ( للاء الشعرى للبنى الإفريقية ). فإذا جاء حديث ( الصورة ) وجاء البيت نفسه ضمن نماذج، سمعنا قوله: « إننا « نلقى العين تكون مصدرا لإفراز مادة الدمع باستحالتها وطنا له، فكأنها هنا عن شرّة يتجسّس منها الدمع... فهي هنا إذن - للدمع الذي أُلح عليها، « والتعاسة التي ضرتها - ارتدّت موطنًا خصبًا تنهمر منه السموع، وبهرا ترتلأ بُد هذا العالم بمادة الدمع الذي لا ينضب ولا ينقد<sup>(٤٣)</sup> ».

قلت: إن اقتطاع الصور من سياقها كمثل بأن يقول فمنا هنا؛ وأضيف الآن أن الدكتور مراض الذي دلّ على الزبابة بالدلالات المعجمية للألفاظ ( في غير مبرر )، والإعظام من شأن جفافه هذه الدلالة ومجاولتها إلى حد الطبع عنها ( وهذا طبيعي في لغة الشعر )، قد سلك مع هذه الصورة في معنى ( الوطن ) بصفة خاصة مسلكا خالفًا؛ إذ انطلق في الحديث عن هذا المعنى في بيت المقال من الدلالة الأصلية. وعلى الرغم من بدته برفض أن تكون دلالة الوطن عند المقال هي دلالاته عند ابن الرومي، أبودلته السياسية المعروفة، فإنه يعترف بدور « العلاقة الناشئة عن الأصل » في إضفاء صفة المكانية على دلالة الكلمة..

وليعلو القاري إذا قلت إن دلالة الكلمة، والصورة كلها، تبدو لي أوضح وأبسط من كل ما قبل، وإنما - لذلك - تكون أجنبو



وكم كنت أتمنى لو توقفت الدكتور مرتاض عند بعض ما يشيء الطريق إلى فهم الدلالات والصور من نصوص الشاعر نفسه في قصائده الأخرى ؛ فقد كان ذلك قليلاً ما يجتنب الإيحاء في الدلالات ، أو فرض ما لا تحتمل الأنفاظ في سياق القصيدة ومجمع الشاعر .

وأضرب لذلك مثلاً بما نحن بصدده من حديث ( الدمع ) ودلالاته ، فإذا كان الدمع هنا وطناً وملاذاً بعيداً عن مفهوم المكان والحيز ، كما سبق أن قلنا ، فإنه في قصيدة أخرى للشاعر ، سابقة على هذه القصيدة : صلاةً وغير وفائكة وشراب .

• وما أنا باطلقي ضائع في البكاء

صلاتي الدموع

وحيزي ولاهقي والشراب الدموع<sup>(١٧)</sup> .

فالدمع ، كما نرى ، صلاةً وفائكة وشرباً ، ولا أظن أن هناك فرصة للجلل حول دلالة حسيبة مشتركة بين الدمع وهذه القصدات ( فلهيماً إلا أن يجادل الدكتور مرتاض حول دلالة الشراب ) ، التي لا يكون الدمع أيها متبا إلا على معنى أنه الاختيار الوحيد المتاح والميسر ، والحق الوارد في كل الأزمات . والبديل الممكن لكل مأساة الشاعر وما حرم منه . هو الصلاة حين تمتع الآيات والكلمات في اللسان ، وهو الحيز والفائكة حين يكون الجوع والحرم ، وهو الشراب والرقى إذا بات الشاعر عطشاناً ، وهو وعده عودة إلى بيت قصيدتنا موضع النقاش — هو الوطن في المتن وهل الأروسة المهجورة ، أولاً ، ولمجا إلى ، عزاء ، وملوى ، واحتية ، وروحة ، من عواصف الفرية وزعاج النقي والتشرد .

أما المثال الثاني ( حل عدم الثقة في فهم الصورة بسبب انقطاعها من سياقها ) فهو حديثه عن قول الشاعر :

• تصالي أكواب الدمع •

• حين يغالي الشر •

ويبدأ الدكتور مرتاض حديثه عنه مقررًا أننا ونلاحظ صورتين : صورة واحدة يتخذ بها كل بيت ، كما نلاحظ — وبذلك شيء كنا لاحظناه أيضاً لدى تشرعنا التصوذج الثالث — ( هذا كلام د. مرتاض ) أن الصورة الفنية الثانية كان يجب أن تكون الأولى ، لأن هذه الأولى في أصل تسج الخطاب في الديوان إنما هي جواب لها ؛ فلفظ ( حين ) عَلمَ خلوت الزمان المنطوق بسواه ، المرتبط بغيره ؛ وهو ما يتفق في الخطاب العربي إلى جواب عتوم ، لا أن يجيل هو نفسه إلى جواب لغيره<sup>(١٨)</sup> .

وهنا أجلس مضطراً إلى القول — ومطيرة في البداية — بأننا لم نتطع الصورة هنا عن سياقها فحسب ، بل قُتلت أجزاء ما قطعنا ، ومن ثم لم يتيسر لنا فهمه . وإذا كان الدكتور مرتاض يرى كلاً من البيتين في غير ترتيبه ، فانظر إلى وجود الظرف في البيت الثاني ، ووجوب تقدمه على البيت الأول ، فإننا نقول : إن الملاحظة من حيث المبدأ غير صحيحة ، وهي من حيث الواقع غير قابلة . إن هذه الكلمة الظرفية

بالقول وأقرب إلى أن تفهم . . وإن للدخل إلى ذلك بسيط حقاً . . وهو أن ننظر إلى الصورة في سياقها ؛ فهذا أقرب السبل إلى إدراك معناها ودلالات القصدات بها .

والصورة التي جلد بها ، والكلمة التي تب في استخراج معناها ، يجعلها البيت الثالث من قصيدة ( أشتجان بناية ) ؛ وتبدأ على هذا النحو :

هل هرقت أميكم في الأروسة المهجورة معنى الدمع ؟

في المتى احترقت حين شجنا .

صار الدمع يميني وطناً<sup>(١٩)</sup> .

لنقرأ الآيات الثلاثة إذن مرة أو مرتين — لا عسراً كما فعل الدكتور مرتاض على حسب قوله<sup>(٢٠)</sup> — لتجد أنها تبدأ بالسؤال عن معنى الدمع لا معنى الوطن ؛ وهو سؤال يؤكد بلفظه ومضمونه أن الدمع معنى خلاف معناه الحقيقي المعروف .

أما أنه يدل على ذلك بلفظه فلأنه أخبر أن : الدمع صار وطناً . . ولا شك في أن الدمع الذي يؤول إلى أن يكون وطناً لا بد له — بحكم هذا التساند الجليد — أن يخالف الدمع المعروف . وأما أنه يدل ضمناً فلأن التسؤل ليس مرتبها عن معنى الدمع في أحوالنا المعاصرة ، وإنما عن معناه حين يكون الإنسان مشرداً ( في الأروسة المهجورة ) في المتن ) .

وهنا أتصور أن كلمة ( الدمع ) هي الكلمة المركزية الجديرة بالاحتمام بوصفها أكثر الرموز تأثيراً في توجيه دلالة الكلمة الأخرى ( الوطن ) . يضاف إلى ذلك مؤثران آخران من قبيل تعوي واحد ، وقيل تركيبي ودلائل متناوب ، هما ( في الأروسة المهجورة ) و ( في المتن ) . وهذان المؤثران واردان في البيتين الأولين من القصيدة ، وهما سابقان على البيت الذي وقف عنده المؤلف . ولقد كان إغفال هذه المؤثرات دالماً إلى انصراف الحديث في دلالة كلمة ( الوطن ) إلى أبعاد مكانية تضيق أو تتسع بالتناسب مع مقدار الدمع الممكن أو المتخيل ، جرياً من الدكتور — على خلاف عادته — وراء الدلالة الأصلية للكلمات ؛ واعتدلاً لما عسى أن تكون دلالة ( الوطن ) حين يكون معماً إلا أن يُشار إلى مكان الدمع ، أو مصدره ، أو صفحة الخلد ومسبل الدموع ، وفراغها وإحساسها . . إلى آخر عمله الدلالات التي تلمح الشبه الجسدي أو تسمى إليه ؟

لكن الأمر في تصوّر يختلف حين ندخل في حسابنا بقية العناصر المؤثرة ، الواردة في البيتين السابقين — ( في الأروسة المهجورة ) ( في المتن ) ، ليكون للدمع ، أو لصيرورة الدمع وطناً دلالة أخرى . نعم هي دلالة مستتكة بتداعيات المعنى الأصل ( وأقول : تداعياته ، لكنها ليست هو ) ، فالوطن هنا ما تسكن إليه ، وما تتعاده ، وما لا تقارقه حتى يفلكك ، هو ما تلذ به ، وتفر إليه ، وتفرح نحوه ، ولا تجد سواه ملاذاً ومهرباً ومغراً . وحين تكون في المتن ، وفي الأروسة المهجورة ، فلا تجد إلا الدمع وطناً . . أو لا تجد وطناً إلا الدمع . . يكون الحديث عن المكان والسعة والضيق والاحتواء والكثرة والقلّة — وهذا ما يشير إلى مسالة أو حجم — من باب الخروج عن الدلالة التي يربطها السياق .

السكر) وهو هنا ضرب من غياب الوعي أو ضياع الحقيقة أمام الذهن الحسري... هو الذي يكون علة في تساقى اقتداح اللمع. وإذا كان هذا السكر عارضا فإن اللمع ثابت لا يمر... والسكر إذن علة واللمع إذن معلول» (٤٨).

ولو كان هذا التحليل لقرول أبى ناس :

فسمازال يسبقنا بكأس عجة  
توق وأخرى بعد ذاك تؤوب  
وغنى لنا صوتاً بلعن مرجع  
«سرى البرق غريباً لحن غريب»  
فمن كان منا عاشقاً فاض دمه  
وعاوده بعد السرور نحيب

لكان القول بأن (السكر علة واللمع معلول) مفهوماً، ولكننا أمام نص مختلف في بنيته التركيبية، ودلالات صوره، ومغزى تتابعها على نحو معين. لذلك كنا لا نرى أيضاً ما رآه الدكتور مرتاض في تصويره للعلاقة بين الصوريين؛ فندعه أن الصورة الأولى :

#### • تساقى أكواب اللمع •

«مثل الإذعان للأمر الواقع والخضوع للشر النازل؛ وما تساقى أكواب اللمع إلا آية على بعض ذلك، على حين نجد الصورة الفنية الثانية :

#### • حين يغالبني السكر •

تسم بالصراع الشديد المحتدم بين الشخصية التي نفترض أنها تمثل الشاعر، أو واقعه، أو فلسفته، أو فلسفته، وقوى عاتية خارجية تمثل في حال تشبه السكر الشيطان المقبوض، وإن الشخصية لتصارع هذه الحال وتصارع، ولكنها آخر الأمر تلعب للحطبط الداهم، ثم تحلoul أن تنسى هذا الحطبط، أو تنيب نفسها في اللاوعي عن هذا السواقع القاسي بالاستسلام إلى تسكاب اللمع» (٤٩).

والخبر قائم — كما نرى — على تصور كل من البيتين في موضع الآخر. ومن هنا كان السكر علة؛ لأن حديثه (في تصور المؤلف) سابق، وكان اللمع معلولاً لأن حديثه (في تصويره) أيضاً لاحق، وهو يمثل نهاية حزية جاءت بعد مقاومة ومصارعة، جر إلى القول بها تصور الدكتور مرتاض الخاص لموقع كل من البيتين، ثم وجود صيغة (المقابلة) في (يغالبني)، مع أن إعادة القراءة لكل من الصوريين في سياقها تقطع بعد هذا التقدير عن طبيعة النص : (في العتمة، وطني... وأنا، نسهر، تشكو للريح، ترسم وجه المنفى، تساقى أكواب اللمع. حين يغالبني السكر، أراى وطني، وأراه أنا).

وأرى — باختصار — أن الشاهد في البداية — وهو (وطني)... وأنا) يتحول في النهاية إلى : (أراى وطني وأراه أنا). في البداية (وطني) و(أنا)، اثنان، كلاهما حزين لحزن صباحي، يحاول التورية عنه فيسقيه اللمع، لا لأن الشقاء وحرنا من تساقى الحمر وينتهدى العطر — كما فسّر الدكتور مرتاض — وإنما لأن اللمع هو

(حين) ليس فيها ما تزعمه الدكتور مرتاض من دلالة الشرط للمقتضى جواباً لاحقاً عليه؛ وهي — باستثناء صفة الإيهام فيها بالدلالة على مطلق الزمن — تأتي طرف آخر يتمثل بالفعل.

ونفرض صيغة هذه الملاحظة، فإن كلاً من البيتين في موضعه الطليعي حقاً في سياق القصيدة؛ لأن أولها هو تسمية لما سبقه من أبيات؛ ولأن ثانيها بداية لما بعده منها.

ويكفى أن ننظر — مؤقتاً — في الضمائر التي أسند إليها الفعل في كل من البيتين لنرى أن الضمير (الفاعل) في (تساقى) يدل على أكثر من واحد، وأن الفاعل في البيت الثاني لفعل (يغالبني) مفرد، وأن هذا يدل على أن الكلام ذو وجهين، نحوياً على الأقل (وهو المدخل الذي نفذ منه الدكتور مرتاض في ملاحظته)، وأنه كان على المؤلف أن يدرك أن البيت الأول لاحق بما سبقه، وأن الثاني بداية لما بعده، وكان هذا يعني من تصوره لاختلاف الترتيب في موضع كل من البيتين، ومن ثم من فهمه الذي فرضه على الصورة في كل منها.

وها هي ذى الأبيات، وهي من الفقرة السادسة من القصيدة :

في العتمة

وطني وأنا

نسهر

تشكو للريح

نرسم وجه المنفى

تساقى أكواب اللمع

حين يغالبني السكر

أراى وطني

وأراه أنا

.....

لننظر الآن إلى الضمائر في (نسهر، تشكو، نرسم، تساقى) وإليها في (يغالبني، أراى، وأراه) لتأكد من انتهاء كل من البيتين إلى حيز تركيبي مختلف. ومن ناحية أخرى، لننظر إلى المنفى على المستوى المباشر، لنرى أن البيت الثاني والبيتين التاليين له، تمثل وحدة، أو مرحلة من المنفى كما يمثل البيت الأول، فالتساقى سابق على مغالبة السكر، ومغالبة السكر حال نجى عقب التساقى. فللمنى، على المستوى المباشر، ليس : (حين يغالبني السكر تساقى أكواب اللمع)، كما توهم المؤلف — بل هو : (حين يغالبني السكر أراى وطني وأراه أنا). (ولست أنتظر من الدكتور مرتاض أن يبيننا إلى أن التساقى واقع على اللمع، وأن اللمع لا يسكر، لأنه لو فعل لأخرجنا تماماً من عالم الصورة ومضمونها وما ترمز إليه ما قاله هو — على الأقل — بالنسبة للبيت الأول).

لذلك أجدني عاجزاً عن فهم ما قاله، (وهو يفهم كل كلامه على أساس أن كلاً من البيتين ليس في موضعه، وإن دأب — كما عتده في الكتاب — على التسليم بكل ما جاء عن الشاعر، واستثنائه على نحو مطلق) من أن هذا التساقى ما كان له ليضع لو لم يقع التعرض للسكر الذي هجم ولم يتزل، ولدهم ولم يحل، فلفظي هذا السكر الغامر إلى تساقى اللمع» (٤٨). ويقول في مرة أخرى : «ولكن

### بين دراسة الحيز ودراسة الصورة.

والفصل كله محاولة دائبة للوصول إلى أدق التفصيلات في الأبعاد الدلالية للكلمات. ومن هنا تلعب الصلة بين موضوع هذا الفصل وموضوع سابقه، وهو عن ( الصورة الفنية )، وقد شعر المؤلف بذلك فصرح بأن دراسة الحيز حل التبع الذي أدركه به هي استمرار لدراسة الصورة<sup>(٥٦)</sup>، كما أنه - فيها يبدو - كان قد مهد لهذه الصلة في حديثه عن الخصائص العامة للصورة الفنية لدى المتألف، حيث ذكر ثلاثاً من هذه الخصائص، هي: ( للماء وما في حكمه مما له صفة السيول )؛ و ( الفقر والشقاء )؛ و ( التماس رحابة الحيز )<sup>(٥٧)</sup>.

والخاصة لثالثه - ( الفقر والشقاء ) - ما يتصل بالمضمون العام الذي يطبع قصائد الديوان، أما الخاصتان الأولى والثالثة فلاشك في انتمائهما إلى جانب الصورة من جهة، وإلى جانب ( الحيز ) - الذي ألح عليه في هذا الفصل الثالث، والذي رأى في الحديث عنه امتداداً لحديثه عن الصورة - من جهة ثانية<sup>(٥٨)</sup>.

كذلك فإن الخاصة الأولى - ( للماء وما في حكمه ... ) - تمثل على نحو آخر - عهداً لدراسة ( الحيز ) على أساس أن في كلا المرحلتين محاولة للإسكاف بقيل من الألفاظ ذي طبيعة دلالية معينة: مجال السوائل في الخاصة الأولى، ومجال المحسوسات عموماً وما يرتبط بها في الخاصة الثالثة. والمجال الأخير أرحب، إذ هو يشمل السوائل وغيرها، وبذلك يجرى والتفرع طبيعياً بالبحث عن الحيز واختصاصه بفصل مستقل في أعقاب مجموعة الخصائص التي اختتم بها المؤلف حديثه عن الصورة، وإن بقي التداخل قائماً - في رأينا - بين الفصلين، فصل الصورة وفصل الحيز، من جهة، وبقي مفهوم ( الحيز ) في الفصل الخاص به مفهوماً جامعاً غير مانع، من جهة ثانية.

وإذا كان ظاهر كلامنا يحمل ملاحظات التبين - كما نرى - فإنها تؤولان - في واقع الأمر - إلى سبب واحد أساسه الظاهرة الثابتة، وهي علم تحديد معنى الحيز، أو - بعبارة أدق - عدم الالتزام بمفهوم ثابت له.

وأما أعرف أن الكلمات في النص الأدبي لا تبقى على دلالاتها المعجمية، وأن المفردة تتأثر دلالاتها، إلى حد التحول الكامل، بسياقها اللغوي الذي يحويها، كما تتأثر بسياق الموقف الذي سبق فيه الخطاب؛ كما أعرف أن مدلولات الكلمات في العرف المعجمي تتوزع بين ما يدل على محسوس له حيز، ومعنى مجرد لا يدخل للحس في إدراكه، وأن كلاً من التوحيين يمكن أن يرد في سياق يتنقل بدلالته إلى الصفة الأخرى، بل إن كل محسوس من مجال ما يمكن أن يتنقل بدلالته إلى مجال آخر من المحسوسات، أو يكسب خصائص هذا المجال.

كل ذلك يقوم مبرراً لما نلجعه في حديث الدكتور مرتاض عن ( الحيز )، وكيف لا يقتصر فيه على ما كان ذا دلالة حيزية فعلاً من الألفاظ؛ إذ إن العلاقات غير المنطقية التي تربط الألفاظ في داخل الخطاب الشعري من شأنها إسباغ صفة الحسية - أو منها - من بعض المفردات إلى بعضها الآخر على نحو يفضي إلى تحيز الصورة كلها، ( كاتفاض العمر ) و ( حصار الشهوة ) ... الخ.

الجدير بالموقف، وهو الذي يجسد الشغلة بلا مواربة؛ أما في التباينة - وليكن السكر حقيقياً أو غير حقيقي، وليكن سببه الدموع أو الحمر، أو الدموع التي استحالت خراً، أو التشرد والتجوال في الأفق ( فبدأ الشاعر سكران وما هو بسكران ) ... اللهم أن المشهد يتحول - في رأي من: ( وطني وأنا ) إلى: ( لرائي وطني وراء أنا ) ليصاعد التحام الشاعر بوطنه، ولتوقف الإحساس بالانتمائية ليحل محله الإحساس بالتوحد بين الوطن والشاعر، أو الشاعر والوطن، ولتصير المحنة واحدة، ويهم الخطب بلا تمييز. وهذا - في رأي - هو الترتيب الصحيح، وهو الترتيب الوارد ( في أصل نسج الخطاب في الديوان ) .

### خصائص الحيز الشعري

والفصل الثالث ( في خصائص الحيز الشعري ) .

وهو منحنى من التناول يقرر المؤلف أنه عما استحدثه في دراسة النص الأدبي، الشعبي والمصنعي، القديم والحديث، وهو ضرب من التصور يشبه تحديد اللوحة الفنية للمسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية؛ وهو ليس مكاناً بالمفهوم التقليدي ... وإنما هو تصور يطلق من مثل شيء يتخذ مآته من مكان وليس به، ثم يهضي في أعماق روحه يفترض حوامل الحيز للشجرة من هذا الحيز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبداً، لا لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر، فزرى الصورة الفنية تتصق بانسطارها إلى انسطار، وتحيزها إلى تركيبات<sup>(٥٩)</sup>.

فليس الحيز - كما قد يتبادر - مجرد دلالة على الأحجام والأشكال والخطوط بالمعنى المادي الحقيقي، ولكن بالمعنى الأدبي. وحل ذلك يستحيل ( الليل ) - مثلاً - إلى مصدر للإخصاب الحيزي التسم بالخطوط والأبعاد والأحجام والكائنات المتجسدة في صورة أشباح لا تتوقف لها حركة، ولا تتهدأ لها سبيل<sup>(٦٠)</sup>.

ومثل آخر هو ( الصدى )؛ وه ظاهري اللفظ ينفي عنه ( الحيزية )؛ لأنه شيء يسمع ولا يرى ولا يمس، ولكن لا شيء أسدج مداجع من هذه الرؤية التقليدية إلى دلالة الألفاظ وعلاقتها بالمضمون، ولقد بدا على احتمال أنقال الفن، ومنا يدخل المؤلف إلى تحميل الكلمة بصفة التحيز المكان، وه لا يميز لمائل فصل السبب عن مسببه، ولا المعلوم عن علته التي كانت وراء وجوده؛ فنحن لا نستطيع أن نفصل الهيدى عن مكانه الذي يكون علة في إفرازه<sup>(٦١)</sup>.

وهو - أي الصدى - في أي طوي من أطواره الممكنة، لا ينبغي أن يكون إلا في حيز ذي خصائص مكانية معلومة، بل إننا لنتمثل هذا الحيز يقوم في قعر ليس به أنيس، يقع بين فجاج عريضة، ورواس عالية، تجري في فضائها رواوس سائلة ... وإذن فهذا الصدى الذي يدل ظاهريه على أنه مبراً من صفة الحيزية بحكم أنه شيء يسمع فحسب، يحد في حقيقة الأمر من أعصب الدوال حيزية، وأشخصها حجباً<sup>(٦٢)</sup>.

في حديثه عن الصورة . من ذلك حديثه عن الحيز في بعض أنواعه كالذي أطلق عليه ( الحيز المحاصر ) ؛ وقد مثل لذلك بقطع من ثلاثة أبيات نقلها عن النحو التالي :

ترتمش الكلمات  
لمحاصرها شهوة الحقد  
تتمدد حول أصابعها

ثم راح يعللها واحداً واحداً ، كاشفاً عن البعد الحيزي في ( الارتعاش ) و ( المحاصرة ) ، مفيداً في اجتلاء الدلالات التي تستدعيها الكلمات فلذا جاء إلى البيت الثالث أعاد نقله ، أو روايته ، عن النحو التالي :

تمتد حولها الأصابع

ثم راح يتحدث عن ( الامتداد ) وأنه « حيزٌ صُراح ، ومثله الأصابع وحركتها » ، ثم يقول : « ولكن هذا الامتداد ليس من جنس ذلك الذي يمتد ليهسد الحيز أو ليفسح فيه ، وإنما هو امتدادٌ من أجل البطش والقمع والشَّر واليأس ؛ فهذه الأصابع الشريرة تمتد نحو الكلمات المرتعشة لتختن أنفاسها ، وتبطش بأعرج رفق من الحرية فيها . والأصابع في هذه اللوحة شريرة لأنها تنتمي إلى الشهوة الحاقلة »<sup>(١١٠)</sup> .

ثم يستدرك قائلاً :

« بيد أن هذه الدلالة قد تكون غير ما أراد إليه النص ، وربما من الأولى تصوير هذا الحيز على وجه آخر من التأويل — لاحظ استعماله لمصطلح التأويل — . وسيتبدل تقديري هذه الأصابع كرمية غير لثيمة ، وخيرة غير شريرة ؛ لأنها تسمى متتمية إلى الشفاء المرتعشة . وسيتبدل فإن شهوة الحقد هي التي امتلعت نحو أصابع الشفاء المرتعشة بالكلمات الصارخة ؛ ففي هذه الحال — يبدو أنه يقصد الحال الأولى — تكون الأصابع ملوثة ملطخة ؛ وفي الثانية تكون ضحية معذبة ؛ في الحال الأولى يكون الامتداد شديراً ؛ وفي الثانية يكون خيراً . فالخيز هنا تتنازع دلالته كما نرى »<sup>(١١١)</sup> .

ولا شك أن الدكتور مرتاض قد أثرى مخاضه بتحليلاته المتشعبة ، وقدرته على توليد الدلالات والاستطراد فيها والاسترسال معها .

ولا شك أن من الأمثلة ما يحتمل مثل هذا التمدد في الدلالة ، ولكن المثال الذي وقف عنده ونقلنا حديثه عنه هنا ليس من هذا القبيل ، وهو لا يحتمل إلا دلالة واحدة هي الأولى ، وأن الأصابع شريرة ، وأنها تنتمي إلى ( شهوة الحقد ) ؛ الحقد المصوب إلى الشاعر — أو إلى الشخصية الشعرية بكل ما تحمله . فلذا ؛ لأن النص في البيت الأخير على وجه التحديد قد نقل خطأ ، ونُقل خطأ مرتين . والأبيات كما جلدت في القصيدة ( وربما كان من المفيد إيرادها في سياقها من الأبيات ) :

ومع ذلك نلاحظ أن الدكتور مرتاض ، وهو يتحدث عن الحيز ، كان أكثر انسباقاً إلى البحث عن المحسوس وراء اللجرء ، حل نحو يجيله إلى المحسوسة والتخيز ، أكثر من سعيه إلى النظر في تأثير اللجرء على المحسوس تأثيراً يظهر — بشكل أو بآخر — على هذا الأخير .

وهنا نضج يدنا على مسلك آخر يصادفنا عنده في الحديث عن ( الحيز ) ، وهو استعراضه الدلالات ذات البعد الحيزي لكل لفظة على حدة ، بورصتها — صورة مستقلة ، دون نظر إلى تأثير بعضها في بعض ، بخاصة تأثير اللجرء في المحسوس . نجد هذا في حديثه عن قول الشاعر :

« كَحَفَّتْ فَعَلَةُ الْجَوْعِ فِي لَيْلِ مَغَايِ »

فقد حدثنا عن ( الركن ) وعن ( النخلة ) التي تركز ، وأنها ليست النخلة الحقيقية ، وإنما هي شجرة ترمز إلى تعاسة هي الجوع<sup>(١١٢)</sup> . فلذا جاء دور ( الجوع ) راح يتحدث عنه ، متعلقاً هي معناه اللجرء إلى ذكر تأثيره على من يماثلون منه ، ثم نتائج ذلك من محاولات التخلّب عليه والثورة بسببه . . إلخ<sup>(١١٣)</sup> . وهذا هو البعد الحيزي للجوع .

أما إضافة النخلة إلى الجوع ، وتأثير هذه الإضافة بالسباق الذي وردت فيه ، فلذلك ما لا يتضح في حديث الدكتور مرتاض . لقد تحدث عن ( ركن النخلة ) وقال إن التي تركز ليست النخلة العادية ، متعلقاً من نسبة الركن إليها ، لكننا نجد أن نسبة الركن — بأي معنى — إلى النخلة أكثر مدعاة للقول من إضافة النخلة إلى الجوع ، هذه الإضافة التي تذكرنا بأثلة الأسلوبيين من أتباع النتيج التوليدى لما سموه بالتكوينات غير النحوية- Ungrammatical Construction والتصلب الدال داخل في هذا الوصف عندهم<sup>(١١٤)</sup> ، والتي تمثل ، في تصوّر ، العامل الرئيسي المؤثر في دلالة النخلة ؛ لأن هذه النخلة — المضافة إلى الجوع — لن تكون هي النخلة التي وصفت في القرآن بأنها ( باسقة لما طلع نضيد ) ، وبأنها ( رزق للعباد ) ( ١١٠/٥٠ ) ، ولن تكون هي النخلة التي أوصى بها الرسول صلى الله عليه وسلم خيراً ، ولا هي النخلة التي أوت إليها مريم عليها السلام ثم هزت جذعها فاسقطت عليها رطباً جنباً ( ٢٥/١٩ ) .

وعندئذ سوف نتساءل : فلذلك لأن النخلة فقدت خصائصها ؟ وكيف ؟ أم لأنها لم تمتد كافية ؟ أم لأنها صارت من مجازة العصر ؟ أم لأنها صارت رمزاً للحزن لم يعد صالحاً ؟ أم لأنها — وهذا ما نراه — قد صارت ، في ليل منه ، سراياً يركض وترفض الشخصية الشعرية ( الجائفة ) وراها كما يركض سرايا الماء أمام المسافر الضمآن في الصحراء ؟ وعندئذ يمكن أن نسيغ إضافة النخلة إلى الجوع ، حتى وإن كانت على الصورة المحسوسة المثيرة التي أجازها الدكتور مرتاض<sup>(١١٥)</sup> . فما دام الأمر أمر تصوّر وخيال وتذكّر . . . فيمكن الإسناد ، أو لتكن الإضافة ما تكون ؛ فلهم هو وجود السياق — من الموقف أو القول — الذي يبيع مثل هذا الإسناد أو الإضافة .

من ناحية أخرى نسجل على الدكتور مرتاض — مرة أخرى — شيئا من التسرع في نقل الأمثلة وإقتطاعها من سياقها ، ترتّب عليه غير قليل من الاضطراب في الفهم والتحليل ، وذلك على نحو قريب مما لاحظنا

٣ - الحيز المحاصر .

٤ - الحيز المحفوف بالأخطار .

٥ - ( التصارع مع الحيز ) .

ولا أفهم كيف يكون ( الضيق ) بالحيز ضرباً من الحيز مع ما هو معروف من أن ( الضيق ) هنا هو نوع من الإحساس النفسي ، أو هو حالة نفسية سببها الإحساس بعدم القدرة على تحمل وضع معين ، فهو إذن عنصر مضمون ، شأنه شأن ( السعادة ) بالحيز أو القول له أو التفور منه ، هذا على حين ينتهي ( الحيز ) إلى جانب الشكل والصورة . ولقد مثل الدكتور مرتاض لهذا النوع بقول الشاعر :

اصطوا بي على صفحة الله

نار الدموع تعليق

وقال : إن من الواضح أن الشخصية الشعرية تلتصم بالاندماج نحو وجه آخر من الحيز أمل عما كانت تضطرب فيه الشخصية<sup>(٦٥)</sup> . ومنطقي أن التماس الاندماج نحو وجه من الحيز - بعد وجه سابق - ليس حيزاً . ولو فرضنا أن الشاعر قال :

« امكثوا بي على صفحة الله

برد الهواء يروحني

وأننا استقبل وجه الريح ،

فيم كان الدكتور مرتاض سمياً هذا الضرب ؟ وماذا عسى أن تكون دلالة الحيز عندنا ؟ أغلب الظن أنه كان سيحفلنا عن ( التمسك بالحيز الراحم ) ، وأنه كان سيجعل ذلك نوعاً سادساً من الحيز .

هذا الرأي نفسه يطبق على النوع الخامس ، وهو ( التصارع مع الحيز ) ، فيه إشارة إلى موقف الشاعر ، ثم فيه تداخل مع النوع الثاني ، وهو ( الحيز المتحرك ) . وأما ( الحيز المحاصر ) ، و ( المحفوف بالأخطار ) ، فاشبه بهما - من حيث التسمية - بين ، على الرغم من كون الأول محاصراً فقط ، وكون الآخر محفوفاً بالأخطار ، وإن كنا نلاحظ في المثال الذي ساقه للنوع الأخير أن الحيز نفسه هو الخطر ، لو - بعبارة أخرى - نلاحظ أن الخطر موجود في الحيز نفسه ، وليس حلقاً به<sup>(٦٦)</sup> .

#### خصائص الزمن الأدبي

في الفصل الرابع يتحدث عن ( خصائص الزمن الأدبي ) ، فيقرر قلة الدراسات الحديثة التي تناولت الزمن الأدبي في الإبداع العربي ، وينبه إلى أن الزمن الذي يريد إليه في هذا الفصل ليس الزمن النحوي ، أو الزمن الفلسفي ، وإنما يسمى إلى دراسة « زمن أدبي خالص » تختلف رؤيته ووظيفته وطبيعته عن ذلك الزمنين ، ويقول إن دراسة هذا الزمن الأدبي - مثله مثل الحيز - « مما استعصت في النقد المعاصر »<sup>(٦٧)</sup> . ثم يذكر أنه أقام دراسته في هذا الفصل على بضعة مخارج من القاطع الشعرية التي استخرجها من قصيدة القفال : « وقد صادتنا مخارج غثخلقت من شأن هذا الزمن في نص القفال ، فالتيهات طويلاً لا يعدل أن يكون زمناً تقليدياً يتخذ من الأدوات اللغوية للابوة وسيلة للتصريح من هذا الزمن ، ولكن ذلك كان قليلاً جداً ، وأطواراً أخرى زمناً مشخصاً وزمناً ضجراً بنفسه ، وزمناً عذاباً على

ويزن عيون نخيل ( الجنوب ) و ( كرم ) الشمال يقوم

كتاب الهوى

تعلّق عنائدي بهجتنا

يفضض الرمل

ترتمش الكلمات

تحاصرها شهوة الحقد

تشد حولى أصابعها

أتى قضبان سجن هنا ترتسم ؟

إنني أستخدم القول بسوء ( الامتداد ) الواردة في البيت قبل الأخير من ظواهر ثلاث في النص ؛ أولاً كلمة ( حولى ) ؛ فهي ليست ( حول ) كما وردت في الرواية الأولى للمؤلف<sup>(٦٨)</sup> ، ولا ( حولها ) كما وردت في الرواية الثانية<sup>(٦٩)</sup> ، وثانيها كلمة ( أصابعها ) ؛ فهي ليست ( الأصابع ) كما وردت في الرواية الثانية ، وثالثتها : البيت الأخير الذي يلي البيت موضع الحديث ، وهو قول الشاعر :

أتى قضبان سجن هنا ترتسم ؟

فالمضمري ( حولى ) صادر عن الشاعر ، ولي ( أصابعها ) صادر عن شهوة الحقد ، وإن تكون أصابع ( شهوة الحقد ) كريمة ولا خيرة ، وإنما ستكون هي قضبان السجن التي بدأت تلوح لناظري الشاعر - أو الشخصية الشعرية - والتي بدت صورتها في البيت الأخير . ومن ثم فليست أفهم كيف تكون ( الحركة محمّدة نحو الأصابع ) ، ( والأصابع فاضل الامتداد ) ، ولا كيف تكون هذه الصورة الحيزية هنا مغلوطة أو مغلوطة<sup>(٧٠)</sup> . وإذا صحّ هذا - وهو غير صحيح - فلأدري كيف ساهمها الدكتور مرتاض بمعناها الأول ، ثم ساهمها بمعناها الثاني ، مغفلاً تماماً علاقة الصورة بسبقها ، وغفلًا عن القاعدة الأساسية التي تحكم القبول عند احتمالات التصدد في دلالات الصور ، وهي عدم تنافي هذه الاحتمالات مع السياق .

وبعد ، فالأمر كله يقوم - في القول بخيرية الحيز في ( الامتداد ) على قرأة مغلوطة ، لا صورة مغلوطة ؛ ثم إنها - للأسف - ليست المرة الوحيدة التي يقيم فيها الدكتور مرتاض أحكامه وتحليلاته على قرأة مغلوطة للنص ؛ فقد فعل ذلك في قرأته لبيت الشاعر الواردة في ص - ٧٧ من الديوان ، وهو :

ودعى يتسوّل وجه الرياح

فقد قرأه :

ودعى يتسوّل عبر الرياح

وكرد ذلك في صفحات : ٩١ ، ٩٣ ، ١٢٢ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ، ثم رتب على قرأته هذه التحليلات ودلالات فيها ما فيها مما يجانب الصواب بناء على هذا المسلك الذي فيه ما عا يجانب الدقة .

وهناك مسألة أخرى جديرة بالملاحظة ، وهي الأنواع التي قسم إليها الحيز . وقد كان عدد بالحيت عن عشرة أنواع<sup>(٧١)</sup> ثم اكتفى بتقديم خمسة ، هي :

١ - الضيق بالحيز الراحم والبحث عن حيزٍ بديل .

٢ - الحيز المتحرك .

نفسه ، وزمناً حيزاً في نفسه ، وزمناً متلاحقاً مع نفسه ؛ وهلم جرا (٢٨) .

ثم يقول إنه « لما كان هذا الزمن يحكم ماعية شديد التعقيد كثير الشوع ... فقد أثرنا تسالوقاً لمخاض محسودة من هذا الزمن القلبي (٢٩) » . أما التماذج التي وقف عندها فهي :

١ - التعامل التقابلي مع الزمن .

٢ - الزمن التهكمي .

٣ - الزمن الضجر بنفسه

٤ - الزمن الدائري

وكنت توقفت كثيراً عند حديثه عن ( الحيز الشمري ) ، وقد راح يخلع صفة الحيزية على مدلولات الكلمات لأدنى ملاسة أو بدون ملاسة ، وقد كان صنيعة هناك مفهوماً وإن شابه التكرار والتداخل ؛ وما هو ذا بحديثه - من وجهة نظره - عن الزمن الأدبي هنا بأى إلا أن يكمل تطبيق مقولة أرسطو من أن للكان والزمان يقومان كالطرف للأشياء ، على أساس أن كل فعل وكل شيء لابد أن يكون في مكان ، وأن يكون في زمن .

أقول إن الدكتور مرتاض قد أخذ جله المقولة فحاول هناك أن يخلع صفة الحيزية على كل شيء ، وحاول هنا أن يسبح صفة الزمنية على كل شيء أيضاً ، في مناسبة وغير مناسبة . وأنا أعرف أن هناك الكثير من العوامل التي توجه دالة اللفظ ، في اللغة بعملة وفي لغة الشعر بخاصة ، ولكني أعترف بأنني لم أحرف دراسة صنعت بالالفاظ ورفضت عليها ما لا مبرر له وما لا سند له من موقف أو سياق مثل ما صنعت دراسة الدكتور مرتاض .

وانظر إلى صنيعة في توليد الزمن من كلمة ( الماه ) التي وردت في أحد أبيات القصيدة ، وقد اجتزأ عنه هذا القدر :

( على صفحة الماه )

يقول : « إننا لنتمثل الزمن في هذه الصفحة العائمة في الماه حتى تكاد نلهمسا لمساً ، ( لاحظ كيف أن صفحة الماء تعوم في الماه ) وتتسبح حسيبها همساً ، فلهذه ثمرة من ثمرات الطر المتهاين أو التبايع التنبؤية للثغمة من باطن الأرض ، وهو في كل حال مثل للزمن ، دالٌّ عليه ، متحرك في فلكه . فلنترض أن صفحة الماه تمثل خيراً جارياً ، فإن مثل هذا البهر لا مناص له من أن يتكون في قرون ؛ فهو يبتدىء باحتضار أخود صغير إلى أن يقتدى خيراً ثرائاً ، جارية أمومه في طريح من جنون . ومثل هذه السيرة تستدعي حتى زمناً قد يطول أكثر مما يقصر كما ومثلنا ، ثم إن هناك زمينين آخرين في هذا الماه ، ظاهراً أو أمابياً ، وهو لنتمثل في الحركة التي تصاحب حركة الماه وهو يجري لا يلوى على شيء . والحق أن هذه الحركة الزمنية تصحب كل حيز متحرك ، كالشمس والقمر والنجوم والسحاب . وخلفياً ؛

وهو الممثل في الزمن الذي أفضى إلى عباطل الأمطار التي أفضت بشكل أو بآخر إلى خفول البهر وقيضانه بالماء ... والصورة هنا عجيبة

لأنها تؤوب بك خلفها من حركة الماه الرقراق الذي يصطبح مرووه مرور الزمن ، إلى حركة السحاب الذي أفضى إلى عباطل الأمطار أو تهاين الطلوج ، إلى حركتها وهي متحللة من الأعلى نحو الأسفل ؛ كل ذلك والزمن يصاحب ويبدو ويتحرك بحركتها في أزلية لا تنتهي ولا تنقضي (٣٠) .

ذلك حديث الدكتور مرتاض . ولقد أطلت النعل إلى حدٍّ يوجب الاعتدال ، ولكنني أحسيت أن يكون بين يدي القاري نموذج لفهم الدكتور مرتاض لـ : ( الزمن الأدبي ) ، ونموذج لكيفية استدلاله على وجود هذا الزمن غير الموجود في مثاله ، اللهم إلا كما يوجد بالنسبة لكل المسميات التي تشتمل معالجه للغات في العالم كله على أسمائها ؛ إذ من الواضح أن هناك خلطاً بين ( الزمن الأدبي ) والخصائص الطبيعية للأشياء ، وتلك من كثرة الأقسام أو تمداها فانا لا ألج فرقاً بينها ( وما يوجد من فروق في الدلالة أقام عليها تقسيماته فإن مرجعه إلى دلالات الألفاظ في السياق بعيداً عن فكرة الزمن ) ، ولا ألج في النص كله إلا كلاماً يصف على أي شيء أو أي كلمة في العالم مادام الأمر على هذا النحو الذي سلكه الدكتور مرتاض . ولتصحيح اللغات جميعاً لغات أجنبية رالمة ؛ لأنك لن تعمم في أي كلمة ، أي كلمة ، أن تتلصص بحيز أو زمن ، إن لم يكن بذاتها فيتداعياها التي لابد أن تربطها بما له حيز أو زمن .

وأنا أنتظر اليوم الذي يسلط فيه الدكتور مرتاض عن الزمن ( الأدبي ) في قول صلاح عبد الصبور :

وشربُ شأياً في الطريق  
ورقت نعل

وأنا أتنبأ بأنه سيتوقف طويلاً أمام ( الدلالة الزمنية ) في كلمة الشاي ، وسيحسنا أن تاريخ الماه الذي دخل في صنعه ، ثم من تاريخ مسحوق الشاي ، ومن شجرته ، والشرية التي نبتت فيها ، وتاريخ طبقات الأرض ، منطلقاً - على الأقل - إلى تاريخ هذا الكوكب منذ انفصاله - كما كان يقال - عن الشمس ، ثم إنه أن ينسب ( الشكر ) وتقلبه بين مختلف المراحل ( الزمنية الأدبية ) منذ كان ساكناً حلواً في أعواد قصبة ، ومروراً بمراحل العصر والمعالجة المختلفة ، إلى أن يصير مادة يضاف نقي يستغرق ذوبانها في الماء زمناً ، ثم النار التي غل عليها الماه ، والتي لابد أن يعود بزمنها إلى ما قبل زمن ( برومبوس ) ، فإذا تذكر الكوب التي صبَّ فيها الشاي - وهو لابد فاعل - فإن شطراً من تاريخ الصناعة في العالم سوف يسوق ( وبق بلا نقاش . أما إذا تذكر الدلالة ( الزمنية ) في ( الطريق ) ( وبق النعل ) ، ذكر الأسباب التي أفضت إلى تأكلها والدلالة الزمنية في ذلك ، فإن هذا يحتاج إلى ( كتاب ) آخر ؛ إذ لابد من مناقشة نوع الجلد الذي صنع منه الحذاء ، وهذا يتوقف على كيفية الدبغ - وله زمن - ونوع الحيوان الذي قد من جلده النعل - وله أيضاً زمن يتخذ في الماضي إلى بداية نشأة الحليقة . ولم لا ؟ ليس لكل كائن في العالم دلالة زمنية تعود به إلى بداية الخلق ؟ الجواب : بلى ؛ والدليل على ذلك كلام الدكتور مرتاض ، ثم ... ذلك القانون الطبيعي القائل بأن المادة لا تبقى ولا تحلّق من عدم ، وهو ما يعني أن كل شيء في هذا الكون ضارب بجذوره في الماضي ، قائم بوجوده في الحاضر مستمر بطبيعته في المستقبل .

بقية الكلمات في النص ؛ فلا الإيقاع ولا التجزؤ ولا الأغصان ظلت كما هي بدلالاتها الطبيعية المتبادرة إلى الأذهان - دلالة النضرة وإنهاء والامتداد لجذر السعيد - بل غدت حلقة معنى التمدد والانتشار السرطاني للبيد ؛ وما ذلك إلا بفضل إضافتها إلى الكلمة ، هذه الإضافة التي هي - كما قلنا - السر في اكتساب الصورة مجيها خاصة التجسيم ، ثم اكتساب هذه الأفعال دلالة التهكم .

إلى هنا ونحن لم نتحدث عن الزمن . وقد لاحظنا أن دلالة التهكم قائمة بمجزؤ عنه ، وأن الضاعل الدلالي الحادث قائم بين ( الكلمة ) والدلالة المصدرية ( للإيقاع ) و ( التجزؤ ) و ( المبالكة ) . فإذا نظرنا إلى صيغ هذه الأفعال وجدناها تدل على الماضي ؛ وهو يشير إلى استحضار ما كان من إيقاع وتجزؤ ، ولكنه بدلا لا يخلق دلالة جديدة ، وإنما تنتج هذا الحلق من دلالة فيها خلاف دلالة الزمن ، هي دلالة ( ألقاها ) - ( أبينها ) - على حد تعبير ابن جني (٣٧) ، وهو ما لا يستقيم معه وصف الزمن في النص بأنه ( تهكمي ) - ( مع امتزاجا بدلالة التهكم في الصورة ) .

والدليل على هذا أن تجزؤ تعبير كلمة ( الكلمة ) ، وأن نستبدلها كلمة أخرى ، ولتكن - مثلاً - كلمة ( السعادة ) ، ونصنوع أن الشاعر قال :

أورقت السعادة

تجزؤت فيها

تباركت أغصانها

ولنتذكر أولاً أن الكلمة الوحيدة التي تغيرت هي كلمة ( الكلمة ) ، أما بقية العناصر - وبخاصة ما يدل على الزمن - فبقيت كما هي ؛ ثم لنسلم ثانياً بأن الدلالة هنا ليست هي التهكم ، ثم لنعرف ثالثاً بأن السبب في التغير لا دخل فيه لمصدر الزمن ، وعشداً لا أظن أن التسمية بـ ( الزمن التهكمي ) ستكون صالحة . ومنطقي أن تغير الوصف ينتج عن تغير اللفظ الذي يدل عليه ؛ ومع ذلك فإن العناصر الالسانية الدالة على الزمن ( أوزق ، تجزؤ ، تبارك ) لم تتغير ، ومن ثم يصح ما قلناه من أنه لا دخل للزمن هنا في الوصف بالتهكم أو غيره ، ومن ثم لا يصح وصفه بالتهكم ولا بالفصيح بنفسه ؛ وهو النموذج الثالث من مخارج الزمن الأدبي عند الدكتور مرتاض ، الذي وقف عند قول الشاعر :

#### ● اعطواي على صفحة الماء ●

وكان قد مثل به - من قبل - لما ساءه : ( العتيق بالحجر الزاهن والبعث عن حيز بديل ) ، وجاء الدور الآن لبحثنا في المثال نفسه - الذي نقل بيته الثالث خطأ واستمر على ذلك في عدة مواضع - ليحدثنا عما ساءه : ( الزمن الضجر بنفسه ) ، وليطلب إلينا أن نتعجب من هذا الزمن الذي « ضجر بنفسه ، ويرم بعنقه ، وضاق بعصره ، فأسى يبحث عن مقر زمني له ؛ ثم يقول : « ومن عجب حقاً أن يبحث الزمن عن مقر له من نفسه » (٣٨) .

ولا شك أن هنا موضوعاً للمعجب ، لكنه ليس الزمن في كلام الشاعر ، وإنما هو المبالغة وتلمس الدلالات في حديث الدكتور مرتاض . وأما أرجو من القاري أنه أن ينظر معي في قول الشاعر :

غير أنه لا هذا القانون ، ولا كلام الدكتور مرتاض ، يتبادرن على إقناعنا بأن الدلالة الزمنية المضمنة في الخصائص الطبيعية للأشياء هي من قبيل الزمن الأدبي . ولتفنن أولاً على أن الزمن الأدبي ليس هو الزمن النحوي ، ولا الزمن الفلسفي ؛ وهذا مبدأ قرره الدكتور مرتاض ، ونحن معه في هذا بلا جدال . ولكننا لسنا مع في البديل الذي طرحه ؛ إذ راح يتحدث عن الخصائص الطبيعية للأشياء ، ومن بينها امتدادها في الزمن ؛ وهي خصائص ليست من صنع الشاعر أو ما أضفاه النص على مدلولات الكلمات والصور ، ومن ثم لم يكن لا يختلف من نص إلى نص ، سواء في ذلك النصوص الأدبية وغيرها . الحديث عن الماء ودورته الطبيعية بين حالتي التجزؤ والتجمد ، ومروراً بحالة السولة والتجمد والجريان في الأنهار . إلخ ، أو الحديث عن الزمن الذي يصاحب اشتعال النار . إلخ . ليس من الزمن الأدبي في شيء ؛ لأن هذا الزمن - الأدبي - يجب أن يكون من صنع الشاعر لا من لوازم الخصائص الطبيعية للأشياء ، كما أن الوسيلة إليه يجب أن تكون هي اللغة ، وبوسائلها المبسطة أمام الشاعر القادر على استغلالها والإفادة منها .

فماذا فعل الدكتور مرتاض بالزمن في نص المصالح ؟ يكفى أن نسجع حديثه عن قول الشاعر :

أورقت الكلمة

تجزؤت فيها

تباركت أغصانها

وهذا عنده مثل على ما ساءه بـ ( الزمن التهكمي ) ، يقول : « إن ( الإيقاع ) لا يجوز أن يكون هنا مجرد ذكر عابت ، بل إننا نخاله إيقاعاً كما أخصنا كانت من قبل عرابته . . . وأن التجزؤ لا يجوز له أن يتم بمجزؤ عن حركة الزمن وكبره ؛ فلا يحفل أن تصد الشجرة مكانها من الأرض فتجذؤ فيها تجزؤاً مشبكاً بما تفرزه من عروق وأواخ حبر امتدادات حيوية عميقة إلا إذا مرت بزمن يطول أكثر مما يقصر . . . وأن الأغصان التي ذكرت في البيت الثالث لم يأت ذكرها هذا إلا تركيداً لزمنية الإيقاع . . . إذ لا يجوز منطقياً وبيولوجياً أن تتفرع الأغصان وتستطيل وتنمو إلا بعد أن يمر عليها زمن ما » (٣٩) .

وسوف أوافق - بشكل مهيول - على أن في النص تهكياً ، وإن فيه جهلاً ، وإن فيه زمناً . ومصدر التهكم هو إضافة ( الإيقاع ) و ( التجزؤ ) إلى ( الكلمة ) ، ثم الدلالة لها بالمبالكة ، وهي الإضافة التي تنتج عنها عنصر جمالي مثل في تجسيم الكلمة بما أسدلها إلى شجرة موقرة ذات أغصان وجذور ، والتي تنتج عنها أيضاً تحول دلالي في معاني الأفعال : أوزق ، تجزؤ ، تبارك . . . فلم تعد تلك الدلالات الحرة المطلوبة ، بل صارت إلى دلالات مفردة مفهومة ؛ والسبب - كما قلنا - هو إضافتها إلى ( الكلمة ) ، هذا المصدر الذي يحكم - دلالياً - بقية العناصر ، فيجلبها إلى دائرة نوره ليحليها جميعاً إلى عناصر كتبية تامة .

لذلك لم أفهم معنى قول الدكتور مرتاض : « إن ما وضعته اللغة للشعر وضعه النص الشعري للخبر ؛ لأن ما وضعته اللغة للشعر هنا هو الكلمة ، وليس ثمة إطلاق لها بمعنى خبر . بل هي بقية على دلالاتها ؛ ليس هذا فحسب ، وإنما تحكمت هذه الدلالة النص في

● امطراي على صفحة الله ●

ليشدن إلى ( شجر الزمن ينسه ) ، فإن وجهه مع الدكتور مرتاض فلتعرف مما يشاعرة اللغة ، وأدعية الزمن - وضجره ينسه - في قولك لسانك الشياره : ( خلل إلى النادى ) ؛ إذ سيكون في هذا العبارة - بناء على ذلك - ( ضيق ) بالخيز الرامن ؛ لأنك لا تطلب اللعاب إلى النادى إلا وقد ضيقت بالمكان الذى أنت فيه وقت هذا الطلب . وكذلك سيكون فيها ( ضجر ) بالزمن الذى قضيت في هذا المكان ، أو - وهذا إرضاء للدكتور مرتاض - سيكون فيها ( ضجر ) من الزمن ينسه !

ولقد سبق أن ذكرت صنيع الدكتور مرتاض في اقتطاع النصوص من سياقاتها ، ذكرت ذلك في حديثه عن الصورة ، وعن ( الحيز الأدمى ) ، وأنا أكرر ذكره الآن . وكنت أفهم في دراسة تتناول البنية أن يكون النظر شاملا لكل ، وأن يحى الحديث عن الأجزاء وتفسيرها واستيعاب معناه في ضوء هذا الكل ، ولكننا رأينا الدكتور مرتاض يقطع أوصال القصة ، يفصل الصورة عن سياقها ، ويفصل البيت عن الصورة ، ويفصل الكلمة عن البيت .

ولقد تحدث عما سماه بـ ( الزمن الدائري ) ، وقال : « إنه زمن لاخطان في بعض مقاطع هذا النص ، وهو يشكل حركتين متوازيتين متقابلتين أو متنازعتين ، ولكن في تراز طورا ، وفي دائرية طورا ، وفي اتجاه متماسك طورا . . . ومن النماذج المخالفة التي تسلك تلك السيل الحلقية هذا المقطع :

أمشى وراء صوت

يمشى وراء صوت

حينما أصير ظله

حينما يصير ظلي

« فهذا الشبح الذى نلغاه يطارد الشخصية الشعرية ويعمن في ليلائها ويلج في إزعاجها ، هذا الشبح الذى لا هو نائم ولا هو يفتان ، ما شأنه ؟ وما خطبه يفارق هذه الشخصية ولا ينفارقها ، ولا يترام ولا يزالها ، فلا ترح الشخصية تسير وراء صوتها للمهمم ، ولا يبرح هو أيضا يسير وراء صوتها للمهمم ؟ والغريب أن الحيزين يفتان في غلت أحدهما وراء الآخر دون الانتهاء إلى غاية ؛ فهذا الصوت الأول لا يتوقف فيلحظه الثاني حتى يمتزج به ، ليشكل صوتا واحدا قد يكون هو صوت الحقيقة ، أو صوت الحرية ، أو صوت الحياة في أسنى مظاهرها . .

« والصوت هنا رمز للحقيقة الأزلية التي يظل الإنسان يلهث في نشدائها فلا يظفر بها . ولكن هذا الصوت هنا - كما يجيل إلى - ( والكلام لا يزال للدكتور مرتاض ) أقوى من الحقيقة نفسها ؛ إذ كأنه كل شيء في الحياة ، بل كأنه الحياة في أسنى معانيها .

« هل أن هذا الصوت - كما يؤخذ ذلك من ظاهر الخطاب الشعري - صوتان اثنان : صوت الشبح ، وصوت الشخصية ؛ فكان كل واحد منهما غير راضٍ عن صوته . . فتراه يلهث وراء صوت صاحبه لعله أن يشفى غلته ، ويطفىء حرقته . . . والزمين لتجسد في :

● أمشى وراء صوت ●

يقوم في حركة المشى اللامعة ، التي لا تتوقف أبدا ، وذلك ما يخرج هذا الزمن من طوره النحوى العادى . . فهذا الصوت . . إنما هو تجسيد لزمن سبقه لعله أن يكون هذه الحركة الزمنية المتقطعة - على الأقل - في الأمر الصادر إلى الخجيرة من الدماغ بالتصويت ، ثم في العامل الخارجى الذى سبق إصدار هذا الأمر ، والذي كان هو العملة وراء هذا الأمر برفع الصوت . . (٧٤)

ومرة أخرى اعتذر عن التطويل في النقل ، ولكنها جاذبية كلام الدكتور مرتاض ، وبخاصة في حديثه عن البعد الزمنى ( في الأمر الصادر إلى الخجيرة من الدماغ بالتصويت ، ولم لا ؟ و ( الخجيرة ) و ( الدماغ ) أفضل كثيرا من ( الطحال ) الذى ذكره الأعشى في إحدى قصائده فأفسدنا باعتراف نقاد القرن الثامن الهجرى ، على الرغم من أنه ذكر ( القلب ) أو ( حية القلب ) في القصيدة نفسها .

ومع ذلك أجعل ملتصقا بالمر من القاريه ، مرة أخرى ، عن إيراد بيتين قديمين تدعيا إلى ذاكور بفعل سياق الحديث ، وهما قول الشاعر :

فلو نُجِفَ القَابرُ من زَهرٍ  
لَمَوَّلَ بالبَكَاءِ وبِالْغَمِ  
مَنْ كُنْتَ مَمَاتِهِ عِبَالاً  
عَل تَفْسِرَ بِقِطْرِ الطَّيْبِ

أما سبب التدعى فهو الحديث التكرار من جانب الدكتور مرتاض عن الخصائص الفيزيقية للأشياء التي روتت أسماؤها في قصيدة الفالاح ، نحو خصائص الماء والنار ، وظواهر الظل والضوء والحراة ، وأخيرا صفة الصوت وأعضائه في الإنسان ، وكذلك جهازه العصبى ( وهذا - بلغة الدكتور مرتاض - هي الدلالة الحلقية لصدور الأمر من الدماغ إلى الخجيرة ) .

وقد قلت - فيما مضى - إن كثيرا من مثل هذا الحديث خارج عن نطاق الدرس الأدبى ، فضلا على عدم انطباقه على النماذج المدروسة وأتمنا الدلالة المستوحاة منها . والحكم نفسه ينطبق على حديثه هنا ؛ فإياه من أن هذا الشبح - أو هذا الصوت - قد يكون هو صوت الحقيقة ، أو صوت الحرية ، أو صوت الحياة ، أو يكون رمزا للحقيقة الأزلية التي يظل الإنسان يلهث في نشدائها فلا يظفر بها . . إلخ ، لا أثر له في النص ، وإنما هي دلالات ومعان فرضها مسلته في اقتطاع الجزء الذى أعجبه من القصيدة .

ولقد كان الأمر أبسر من ذلك ، أعنى تبين دلالة هذا الصوت ، أو هذا الشبح ، الذى يعود عليه الضمير في كلمة ( صوت ) الواردة في البيت الأول من المقطع الثالث من القصيدة ، والذي يتضح جليا من استعراض المقطع بكامله . ولو فصل لانتضج له قورا أنه الخوف ولا شيء غيره . فلنقرأ إذن قول الشاعر :

- أمشى وراء صوت

يمشى وراء صوت

حينما أصير ظله



( صار كظله ) و ( لازمه كظله ) ، ملتفتين إلى فكرة الملازمة وعدم الافتراق ، بعيدا عن العوامل الطبيعية وراء ظاهرة الظل . وهذا هو المعنى المقصود في غرض القائل ؛ وهو واثق بالفرض في حدود السياق والموقف . من هنا كنا لا نفهم كيف أن « الظل لم يذكر إلا تعبيراً خلفياً للشمس التي هي وحدها التي تشرق هذا الظل » ، ولا كيف أن ( الشبح ) والشخصية الشعرية قد عانيا من الشمس « فكان الاكثان أحدهما يظهر الآخر في هذه الشبهة المثالية . . . بالتخاذ كل منهما وضعا معينا من الشمس المحرقة ، فكان كلاهما يبقى صاحبه رمضاء هذه الشمس وقتا ما في تضامن وتعاون » (٣٧) .

وواضح أن الخطاب الشعري في ناحية وحديث الدكتور مرتاض وفهمه للنص في ناحية أخرى ؛ فالنص يتحدث عن الحروف الملازم ( متوسلا بالصورة وإيجامات التراث ) حديث الخفاف الرجل من هذا الانفعال الذي بلغت سيطرته على الشاعر حد الإحساس به كائنات متجسما ، يتجه ملازما بنبضها ، يتشاكل الشاعر من اللحظة التي يفارقه فيها تسلول اليأس من مجيء هذه اللحظة . والدكتور مرتاض يحدثنا عن أجهزة الجسم من الحنجرة والماغ ، كما يحدثنا عن الظواهر الطبيعية من الضوء والظل والحرارة والرفضاء والشمس . . . وأكثر من ذلك يحدثنا عن ( التضامن ) بين الشبح ( الحروف ) والشاعر ، والتعاون بينهما لانتقاء حرارة الشمس ، والتغلب على مشقة السير ؛ وهو فهم لا سند له من لغة أو موقف أو سياق .

ومع ذلك ، ويصرف النظر عن رأينا في فهمه للنص ، يظل الحديث بعيدا عن قضية الزمن الأدبي ، وهي القضية التي وعد بالحديث فيها عنوان هذا الفصل من الكتاب .

#### خصائص الصوت والإيقاع .

فلذا جاء إلى ( خصائص الصوت والإيقاع ) في الفصل الخامس بدأ بسياسة في التراث المرسي سجل فيها صورا من إحساس القدماء بظاهرة الإيقاع ، وكيف أنهم لم يفسروا القول بها على الشعر بمفهومه التقليدي ( الكلام الموزون المقفى ) ، وإنما جمعوها على ضرب من النثر لتشتمل بشكل أو آخر على ظواهر إيقاعية وموسيقية (٣٨) .

أما في مجال البحث للنظم عن الإيقاع في الشعر فقد بحث تحت شكلين : أولهما هو الإيقاع المركب ، وهو الذي يعرف تحت مصطلح ( البحر ) وثانيهما هو الإيقاع المفرد ، وقد عرف لدى علماء البلاغة تحت مصطلح ( المائلة ) .

ثم يقول : إن الأطوار قد تطورت بالإيقاع ، فانتقل من نظام الصوت التشابه والبنى المتشابهة في الوحدات المتعاقبة . . . ثم من نظام الوزن الصارم في الشعر ، إلى إيقاع جديد لا يتخرج في أن يتناسب مع نفسه . . . فيسوق في تسجيده أي كلام ثم لا يستحي من بعد ذلك أن يعده شعرا (٣٩) . وهو يقصد إلى أولئك الذين أرادوا ليرجعوا أنفسهم من قيود الفن في أكثر صبروها خسروا ، والذين من ذلك شعرا يسرون به قصورهم من تحصيل أدواته .

على أن الشعراء المعاصرين ليسوا جميعا كهؤلاء ، لأن منهم - في رأيه - من يتشد أجل الشعر وأثره ، ولو أنه لا يتلائم كل التقادم مع تقاليد القصيدة العمودية التي أشادت بتفقد قسمة نظامها البنيوي شيئا فشيئا . ومن هذا الضرب قصيدة ( أشجان يمانية ) ، التي غنى في

حينما يصير ظل  
من هو هذا التامم اليقظان ؟  
— الحروف عرس النار  
تخرج من رمد الأوس  
ينسل من رمال اليوم  
يرقص في جليل الغد  
ياقرب التراب أين أنت ؟  
— الحروف يرتدى دمي

بعضي

أضعفه

أناك بعضنا

تشرّب بعضنا

مى مستغرق ؟ (٣٩)

ولنتنظر إلى بداية القطع وبهايته ، ولنتنظر إلى قوله : ( أمشي وراء صوته . . . ) وإلى قوله : ( مى مستغرق ؟ ) ولنتنظر النظر بينهما على قوله : ( الحروف عرس النار ) ، وقوله : ( الحروف يرتدى دمي ) ، ثم لتثبيت بالبيت الخامس ( من هو هذا التامم اليقظان ؟ ) ، الذي يحيل إلى بيت قديم — هو قول الشاعر في الملح باليقظة والحذر ( غوفا من الأعداء ) :

ينام بإحدى ملتبيه ويئسى  
بأخرى المنيا ، فهو يظن نائم

لتأكد من أن ( الحروف ) هو هذا الشبح الذي تعب الدكتور مرتاض في تبين دلالاته ، وانفرض — من أجل ذلك — الكثير من الافتراضات التي لم تصادف فرضها ، مع أنه — في ذكر الحروف — وارد مرتين في هذا القطع صراحة ، ثم إنه إليه تعود الضمائر فيها سبقه وما يليه من الآيات .

فليصف الدكتور مرتاض حركة الشخصية الشعرية — أو حركة الشبح الذي تصوره — كيف شاء ، وليرتب على ذلك من أوصاف الزمن ما شاء ؛ أما نحن فنرى أن حديثه عما وصفه بالزمن الأدبي لا يخرج عن أمرين : أولهما ، وصف الحركة في إطار المكان ؛ وهو تكرار لما ورد في حديثه عن الحيز ؛ وثانيهما حديث يتعلق بالخصائص الطبيعية للأشياء ؛ وهو ليس من حيث الزمن الأدبي في شيء . ولكن غرام الدكتور مرتاض باستخراج ما هو جديد قد قد حشد لديه تصور الزمن على هذا النحو ، كما قلناه إلى تصوير الظل على أنه ينقض الحضور ، وهذا لا يكون إلا ظهرا ، في أثناء سطوع الشمس . على أن هذا المعنى غير وارد ولا هو مقصود في النص ؛ فلفظ هنا هو الحياض مطلقا ، وهو يظهر بتأثير أي مصدر من مصادر الضوء — وهذا المصدر لا يمكن أن يكون الشمس ؛ لأن المشي وراء صوت الآخر ، ومشي الآخر وراء صوتك — دون أن يرى أحدهما الآخر — لا يكون ظهرا ، وربما لا يكون في ضوء أصلا . وهنا نجد أن الدكتور مرتاض — جريا منه وراء كل احتمال بالدلالة الزمنية — قد غفل عن الأصل التراثي للتبني في البيتين : الثالث والرابع ، وهو أصل قوامه التشبيه . . تشبيه من يلازم إنسانا ، أو شيئا ما ، بأنه ( كظله ) ، فهم يقولون :

هذا الفصل بالحديث عن الإيقاع والأصوات فيها .

ولسنا في مجال العرض التفصيل لضرور الإيقاع الستة التي وقف عندنا من قبل من القصيدة ، وإنما لود أن نشير إلى أن البحث في هذا الفصل قد أفاد . وهذا طبعاً من معطيات الألفية الحديثة ، وأنه وهو الذي يعالج نصاً حديثاً قد تحل في النظرة الواسعة التي كان يصطنعها العروضي العربي في تناوله للشعر التقليدي . إذ قام النظر العروضي في القديم ، شأنه في ذلك شأن النماذج الشعرية التي تعالاه معها ، على ما يمكن أن نسميه بـ ( التشرع الإيقاعي والصوتي ) . فمن الجهة الأولى كان هناك البحر الذي لا تنازل عنه ؛ وفي داخله كانت هناك الظواهر الإيقاعية والصوتية التي ظهر الإحساس بها في فنون بدعية ، كالملالة ، والموازنة ، والترصيع ، والتجزئة ، والتشظير ، والتشجيع ... إلخ (٨٧) . ومن جهة ثانية كانت هناك القيم الصوتية المحالفة في التصريح (٨٨) وفي الروي الواحد ، حيث أدت للبالغة في هذا السبيل - أمضى في المحرص على تماثل الأصوات - إلى ما عرف بلزوم ما لا يلزم .

أما الآن - ( وأنا لا أفرض من الشعر الحديث ) - وقد بعد هذا المثال عن الصدارة ، فقد أصبح على الناقد أن يكتفي بأضعف الإيهام فيبحث ، أو يتنبه بمختلف الجبل من القيم الإيقاعية والصوتية المتاحة ؛ إذ لم تعد الفاعلة للمالئة - وهي وحدة الوزن ووحدة الروي - موجودة ، أو متأخرة عن مكان الصدارة ، كما اختفت ، أو كادت ، تلك القيم الداخلية في الإيقاع والصوت ، بعد أن خلفها من سوء فعل المبدعين ، أو سوء فهم بعد ذلك ، ما خلفها . وهناك يكون الاختيار الذي يواجهه الناقد الحديث ؛ إذ يكون عليه - إزاء تنامي الأصول التقليدية للمالئة - أن يكافئ من أجل أن يصطفى أصولاً بديلة تكون صالحة لأن يعرض عليها النص المنقود ، مستمتناً في ذلك بمعطيات الألفية الحديثة ، فصار يبحث عن توازن الموزونيات - أو الموزونيات - وربما المقاطع - حين أعوزه توازن الأبيات ؛ وصار يبحث عن التساوي - أو التقارب - في عدد كلمات البيت ، بعد أن أعوزه التساوي في تفاعله ؛ وصار يبحث عن تماثل الصوت داخل الكلمات في البيت حين أعوزه تماثله في نهايته .

وهذا هو قدر الناقد الحديث مع الشعر الحديث ؛ إذ رجع هذا الناقد شعراً ( وكثير من تحب القليل ) . وهذا نفسه ما فعله الدكتور مرتاض في تحليله للإيقاع والصوت في قصيدة الدكتور المقالم ؛ إذ راح يبحث عن الإيقاع المقالم على تماثل العناصر . ( و العناصر ) هي الكلمات ، أما التماثل فمقصود به تماثل بنائها الصرفية (٨٩) ، وهو نوع من الإيقاع الداخلي يقرر الدكتور مرتاض قيمته في الشعر العربي (٩٠) ، ( و الإيقاع التقاليد على تساوي عدد الموزونيات = [ الوحدات الصرفية ] دون نظر للصوت ) (٩١) . ( و الإيقاع الطويل التام ) خارجياً فقط [ = التماثل في النهاية ] (٩٢) ، وغير هذه من ضرور الإيقاع . وهو في ثبات ذلك لا يتخلل من ملاحظة التماثل ، سواء بين البيء الصرفية ، أو المقاطع ، أو الصوت المفرد (٩٣) . وهو صنيع من شأنه توفيق النص المدرس حقه بطبيع الناقد وسائله لتتلاءم مع مقتضيات الدرس . وقد جاء موافقاً للمبدأ الذي أقر به - وعززه - الدكتور مرتاض من « أن كل نص أدبي .. يقوم تشريحه على ما يتوافر من عناصر السنية تجعله متفرداً بخصائص

لا توجد إلا فيه ، كما يجعله متميهاً إلى عالم السني بحكم هذه العناصر التي يتفرد بها » (٩٤) .

غير أن حديثه في هذه القطعة يقود إلى قضية تحتاج إلى نقاش ؛ فقد وصف النص الأدبي ( فرداني ) ( و جماعي ) معاً ، وقال : إن « صفة الجماعية تلحظ من حيث هو كلام أو نص أدبي .. أما صفة الفردانية فتلاحظ من حيث هو كلام جزؤه من نص عام تتفرد عناصر وحدته بخصائص السنية لا تكاد تفتي إلا فيه . والفرداني أصل الجماعي . والفرداني بني خارجية أو ( موزونيات ) أو عناصر . والجماعي نسج وتركيب وبناء عام » (٩٥) .

ويجيب إلى أن القضية - في تعريف ( الفرداني ) و ( الجماعي ) - مقبولة ؛ فنحن نفهم أن يكون النص ( جماعياً ) بعناصره المشتركة - كلماته وأصواته - وهي العناصر التي توجد في كل نص لغوي ، ولكنه يكون ( فرداني ) بنسجه وتركيبه وبنائه العام . وعندما قال الجاحظ : إن الشعر ... ( ضرب من النسج ) كان يعنى امتياز به التركيب والبناء العام ، وهو ما عبر عنه في مجال الإعجاز القرآني بـ ( النظم ) ، حيث جعل النظم المخصوص هو مجال صفة الإعجاز في القرآن ( وليس مفردات ألفاظه ) .. لماذا ؟ لأنه من خلال هذا النظم والترتيب أو النسج تفاعل العناصر المفردة ، ويؤثر هذا التفاعل شاملاً بما يحقق الفارقة والخصوصية للنص الأدبي ؛ أما العناصر المفردة بخصائصها الذاتية .. فلها نتيجة لغوية لا عمل فيها للشاعر أو الأديب بصفة عامة (٩٦) .

من ناحية أخرى لا نرى وجهاً لصنيعه ( تدليلاً منه على الفنى الإيقاعي للنص ) في بعض الجداول التي عرض خلالها ( موزونيات ) النموذج الأول في تشكيلات إيقاعية مختلفة ، والتي اعترف هو بأن « منطق الدلالة بأبائها ، ذلك بأن أية بنية إيقاعية لا تقبل ( لبواء ) تحتوي ما ، أو مغزى على نحو من الأنحاء ، ولا تصلح من ثم ( لإفراز ) هذا المغزى .. فكان خارج نطاق الفهم والتفوق ، وخارج نطاق اللغة عموماً ، واعتدلاً لا يكون هناك عمل للحديث عن قيم من أي نوع .

### خصائص المعجم الفني

والفصل السادس والأخير من الكتاب في « خصائص المعجم الفني » . وقد قلّم له المؤلف بتهديد في « خصائص المعجم الفني في الشعر العربي » ، ذكر فيه أن هذه القضية « قضية فنية خالصة ، وأنها من مستحقات النقد الأدبي الأسنى الورد حول النصوص السردية والشعرية معاً » (٩٧) . فمحاولته استخلاص المعجم الفني للشاعر ، أو لمجموعة من الشعراء أطلتهم ظروف واحدة - زمانية أو مكانية أو ثقافية ... إلخ - « تدلج في باب النقد من حيث هو [ المعجم الفني ] كلام ، وفي باب اللسانيات من حيث هو جعل ، وفي باب المعجم من حيث هو لفاظ متوزنة هنا وهناك ، أي أنه يلج في باب النقد الذي يمكن أن نصفه بالكليل ، وهو الذي يقوم على اصطناع للاحظة الدقيقة ، واستخدام الإحصاء ، للإلمام بالظاهرة المهيمنة على نسج الخطاب ، أي الاحكام إلى النص وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه » (٩٨) .

هذا المنهج الذي أصبح مألوفاً في الدراسة النقدية ، والذي ظهر

هذه خلاصة كلام المؤلف . وإنّ ... فما بال ( الماء ) في ( نار الماء ) يأتي ضمن معجم السوائل . وما بال ( النار ) في ( نار الدموع ) — وفي ( نار الماء ) أيضاً — تأتي ضمن ( المعجم الفني الثامن : النار والإحراق ) ؟ .

إن السؤال الذي نطرحه هنا هو : إلى أي نوع من المعاجم ينتمي تصنيف هذه الدوال ؟ بسبب السؤال أن المؤلف يريد أن يربطها في أكثر من تصنيف . ومن الواضح أنه ينظر تارة إلى دلالاتها الفنية ، وتارة إلى دلالاتها الوضعية ، دون تمييز ، ودون مراعاة لما وعد به من مراعاة الدلالات التي يفرضها استخدامهما الفني في النص .

ومرة أخرى ننظر إلى المعجم الفني الثامن ( في الفقر وماله صلة به ) ، فنجد ضمن ما ورد فيه قول الشاعر : ( يتسوّل في الطرقات ) ، ( دعي يتسوّل ) ، و ( المأذن عارية تتسوّل ) . وللوضوح الأول من قول الشاعر :

يتملكني حزن كلّ اليماني

.....  
وصول استغاثتهم  
يتسوّل في الطرقات الصلي ( ص - ٦٧ من الديوان )

والعبارة الثانية من قوله :

نار الدموع تعطيني  
ودعي يتسوّل وجه الريح ( ص - ٧٢ من الديوان ) .

وقد يصدق على ( تسوّل المأذن وغريها ) — في سياقها — أنه من باب الفقر وما له صلة به ؛ أما ( تسوّل الصلي ) و ( تسوّل وجه الريح ) فأظن أن له دلالة أخرى لا علاقة لها بالفقر بمعناه المألوف ؛ فإن كان له به علاقة .. فلنقل إن المعجم غير فني ، ولأنّ فلنذهب كلّ كلمة إلى حيث تقتضي دلالتها في القصيدة .

وهنا يمكن أن يعاد ما سبق أن ذكرناه عن النظرة الجزئية وانقطاع النصوص ، ليس في سياقها في القصيدة المدروسة فحسب ، بل عن كثير من المواضع التي كان ينبغي أن نؤكّد فيها من قصائد الشاعر الأخرى في دواوينه الكثيرة ؛ لأننا لا نستطيع أن أنقطع بفهم ما لقول الشاعر في هذه القصيدة :

● ودعي يتسوّل وجه الريح ●

دون أن أتذكر وصفه للريح — في قصيدة أخرى — بأنها ( خيل الفنى )<sup>(٩١)</sup>

● والريح — خيل الفنى — لتأني تحمل ظله ●

كما لا نستطيع أن أفهم ( غضب الرمل ) الذي يأتي عقب حديثه عن ( تملّ عناقيد البهجة ) ، ولا حديثه عن الحروف الذي ( ينسل من رمال اليوم ) ، إلا إذا تذكرت قوله في القصيدة ذاتها — مخاطباً ( مأرب ) :

يفعل التعاضد بين جمالي النقد والدراسة اللغوية ردا على ما كان سائداً من قبل ، من صرف النظر إلى ما حول النصّ دون النصّ ذاته ، هو الذي سلكه الدكتور مرتاض ، وكان طبيعياً أن يكمل حديثه في فصول الكتاب الخمسة السابقة ( عن البنية ، والصورة ، والخبر ، والزمن ، والإيقاع ) بهذا الفصل الذي عرض فيه القصيدة — أو لفظاتها — في سياقاتها المختلفة مرتبة ، لا وفقاً لدلالاتها المعجمية ، بل وفقاً لمجالات الدلالة الفنية التي احتازت إليها المقردة في هذا السياق أو ذاك ؛ فـ ( الثعبان ، والتمساح ، والشبح ، وقضبان السجن ، والحرف ) — تضمّ كلها في مجال واحد هو : مجال ( المذهب والحرف والرهب وما في حكم ذلك )<sup>(٩٢)</sup> .

لهذا لا نعجب إذا وجدنا المقردة الواحدة ترد ضمن أكثر من مجال — أو معجم فني — واحد .

وأعترف بأن الإساءة بهذا المصطلح من مفردات القصيدة ، وتبع كل واحدة في سياقها أو سياقاتها التي وردت فيها ، وما يتبع ذلك من اختلاف في الدلالة ، عملية صعبة ألح إليها الدكتور مرتاض رعا أكثر من مرة . لذلك نتمسك له المذر في بعض ما وقع ، مما يمكن أن يكون اضطراباً في توبيع هذا المعجم ، إلا إذا اعترفنا بأن الألفاظ لا يقتصر في سلكها في المعجم عندنا على دلالاتها الفنية ، وأنها قد تسلك فيه أيضاً بدلالاتها المعجمية العادية .

وأشرح وجهة نظري ببساطة : فقد وردت مفردات : ( الثعبان والأفعى والتمساح والنار والشبح ) في : ( المعجم الفني السادس : المذهب والحرف والرهب وما في حكم ذلك ) . ولا شك أن هذه الكلمات — بسياقاتها في القصيدة — مثل هذه الدلالة ( على الحروف والمذاب .. إلخ ) . وللمعجم للشار إلى لا يستخدم الكلمات بدلالاتها الوضعية ، بل يضعها حيث اقتضت دلالاتها في السياق في داخل قصيدة لا تتحدث عن الثعابين أو الأفاعي أو التمساح ، ولكن الكلمات فيها تثير مثل هذه الانفعالات أو الأحاسيس : كالخوف والرهب أو المذاب .. إلخ . ولو كان القصد إلى الحديث عن هذه الأشياء بدلالاتها الحقيقية لما كان هناك معنى لوصف المعجم بأنه ( فني ) ، ولصنفت إما وفقاً لترتيب حروفها ، أو وفقاً لمجالاتها الدلالية الطبيعية : مجال الزواحف .. مثلاً .

وهنا نحيي الملاحظة : فالتجدد كلمات : النخلة والتخيل والكرم والشجر والعتايد والأغصان والورد ضمن ( للمحور الرابع للمعجم الفني : الشجر والنبات وما في حكمها )<sup>(٩٣)</sup> . ويجب كلمات : للماء والدمع والبر والبحر واردة — بسياقاتها طبعاً — ضمن ( للمحور الثالث للمعجم الفني : السوائل )<sup>(٩٤)</sup> .

ثم إنك تسمع المؤلف وهو يتحدث عن دلالة الماء في قول الشاعر :

● يا نار الماء اقتربي ●

: « كأن النصّ هنا ... يحمل الدوال دلالات جديدة لم تكن فيها من قديم قبل ، وإلا فما قولنا في ( نار الماء ) ؟ فكأن هذه النار ليست ناراً حقيقية لانضياها إلى الماء من وجهة ، ثم كأن هذا الماء ليس ماء بالفعل لانضياها إلى النار »<sup>(٩٥)</sup> فلا الماء ماء أصل الحقيقة ، ولا النار نار على الحقيقة ، وإنما لكل منهما دلالة الفنية المكتسبة من سياق الاستعمال .

مبين ، ليس فني  
تصالح - في كتي - النقط والرمل

وهكذا . . .

والواقع أن التعبير مختلط في ذهن المؤلف اختلاطاً واضحاً ؛ فالمعجم الفني يتصرف - منطقياً - إلى الدلالات النابعة من سياق النص ؛ وهو - لذلك - يعتد بإيراد الكلمات في سياقها ، أو - على الأقل - يراعي هذه السياقات إذا لم يوردها . أما مؤلفنا فإنه يلجأ - من أجل تكثير المحاور والمصاحب ( الفنية ) التي تقسم بينها كلمات القصيدة - إلى بتر النصوص وعزل الكلمات عن سياقها ، على نحو جعل الكلمة الواحدة في الموضع الواحد تزود في أكثر من معجم ويكثر من دلالة ، بل إن الجزء الواحد من العبارة يزود في دلالة تناقض دلالاته متناقضة لئلا ، نتيجة لقيام المؤلف بحذف الجزء الفاعل في دلالة الجزء الموجود .

وأضرب لذلك أمثلة من معجم ( فني ) واحد ؛ فهو يورد ضمن المعجم الفني للسوائل قول الشاعر :

- ١ - وجهي هنا يستحم
- ٢ - تنسائي أكواب الدمع
- ٣ - ياتار الماء اقتربي
- ٤ - الجلع المختبر بالدمع
- ٥ - الماء
- ٦ - التبر
- ٧ - البحر
- ٨ - رجم الزمن المختبر

وهي غائض ثمانية ضمن تسعة عشر نموذجاً - فيما يقول - واعي فيها السوائل التي يميز نظرياً - على الأقل - أن لا تدل على الشفاء والمذاب . . . من أجل ذلك لم تعد للمؤلف لتسلسل بالماء في دلالاتها المتجاوزة ، وإنما راعيناها في دلالاتها المتعلقة (٩٨) . وقال مرة أخرى : إننا لم نرد الاضغاث إلى السوائل الأخرى التي من معانيها - أو قد يكون ذلك - الحزن والأسى ، كالمعجم المثيرة من المعيون الباكية . . . والعماء . . . والعروق . . . (٩٦) . وقال : وإذا أقيمت النص هنا يلح على الماء والمطر والنهر وما في حكم هذه المعاني الوحية بالرخاء والنعمة والشفاعة والتفأل والجمال والعطاء . . . فيما كَوّن الماء أصلاً لكل ذلك (٩٥) .

ثم رتب على ذلك حكماً في قوله : « كان هذا الماء جسام في نسج النص ليحيطه شيئا من التوازن والاعتدال ، بعد الذي كنا رأينا ما غشيه من صدئ وبيس ، حيث ترددت الدوائر التي تحوم حول ذلك ما لا يقل عن إحدى عشرة مرة ، ثم بعد الذي كنا رأينا من أسر هذا النص الذي كان تعرض لغشيان النار والاحتراق له أربع مرات في الأقل (٩٧) » .

هناك - إذن - تسعة عشر موضعاً لورود السوائل غير الدالة على الشفاء والمذاب . وهناك حكم بأن ذلك كان من أجل إسكاف النص شيئاً من التوازن بإيلاء عناصر البيس والإحراق ، وبأن « نص ( اشجان بمثابة ) يمنح نحو ترجيح الحبر على الشر في هذه المسألة ،

حيث إن عناصر الماء والحبر يوردها تسع عشرة مرة تغلب على عناصر الظما والبيس ، حيث لم ترد بمعانيها مجتمعة إلا ست عشرة مرة في نص القصيدة (٩٧) » .

والسؤال الآن : ما قول الدكتور مرتاض في أن ثمانية من نماذجها التسعة عشر تحمل دلالات ( الحزن وما في حكمه ) ، و ( السمع والبيكة وما في حكمها ) ، و ( النار والإحراق ) و ( العطش والبيس وما في حكمها ) ، و ( الحرف والرعب وما في حكم ذلك ) ؟ وأنه هو نفسه الذي سلكها في المعاجم الخاصة بهذه الدلالات (٩٨) ؟ وما قوله في أن هذه النماذج أقرب إلى الدلالة على هذه المعاني ، وأكثر قابلية للانجذاب إليها من انجذابها نحو دلالة الحبر والنياه والخصب ؟

لقد نسى المؤلف أنه سلك ثمانية من نماذجها في دلالات خلاف هذه الدلالة التي أراد لها الرجحان ، ونسى أنه حشنت - من قبل - عن ( الخصائص العامة للصورة الفنية في شعر المقاتل ) ، وأنه ذكر من خصائص هذه الصورة : ( الماء وما في حكمه مما له صفة السيلان ) (٩٩) ، ثم : ( الفقر والشقاء ) ، وأنه قال : « تتسم هذه الصورة الفنية - إذن - بعد الذي كنا رأينا من اتساعها بمحاشي السيلان ، بالفرق للدمع والشقاء للمض . وقد تكرر بعض ذلك .

ثم يذكر من أفضته على الخاصة الأخيرة حديث الشاعر عن :

- تنسائي أكواب الدمع .
- استصمام الوجه بدمع الشجن .

وهما من الواضع الثمانية التي جاء بها - ضمن نماذجها التسعة عشر - للمعجم الفني للسوائل للوحية بالخصب والشفرة والنياه والحبر .

لكنه عمد في الموضع الثامن - هنا - عندما أورده في المعجم المشار إليه إلى حذف عبارة ( دمع الشجن ) ليعني مجرد ( الاستحمام ) ، ويكتفى عمد في إيرادها للأمثلة ( ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ من النماذج التي جئنا بها ) إلى إيراد الكلمات عارية من أي سياق ، مع أن سياقاتها قاطعة بعكس الدلالة التي قال بها ( دلالة النياه والحبر ) ، فكللمات : الماء والنهر والبحر و ( رجم الزمن المختبر ) واردة - على حسب إشارته - في صفحة ٨٥ من الديوان ، في سياقاتها كما يلي :

أين الطريق إلى الماء  
عطين عطش النهر  
عطين عطش البحر

.....  
.....

رجم الأرض جف  
الحصى ، رجم الزمن المختبر جف

وقد يمكن الجدل حول دلالة ( الماء ) في النموذج الأول ، وإن كانت ( الدلالة الخفية ) - على طريقة الدكتور مرتاض - كلها ظماً وجفافاً ، أما ( عطش النهر ) و ( عطش البحر ) و ( جفاف رجم الزمن ) و ( رجم الأرض أيضا . . . ) فآثار الحكم على دلالتها للدكتور مرتاض نفسه .

( الثالث المجزئ ) - مع ذلك فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو : لماذا تكون هذه النظرية قد بكترت من موعدها ؟ ولماذا لا تكون نحن المحدثين - الذين نتفلسفها ، فيكون تفكيرنا قد توقف عندها - عن اعتراف بقيمتها ، أو عن جهود في تفكيرنا ؟

أما وصف نظرية الجياض - التي استثمر المؤلف أهميتها - بأنها « جامت عفو الحياض ، أو فتقرضها كذلك » ، والاستناد في هذا الفرض إلى عامل التفلسف الذي صاحب نص الجياض في التقبيل هل إعجاب أبي عمرو والشياطين بتعصر اللحن في الشعر .. فهو رأي هل نظر ؛ لأن القول بغضوة النظرية لا يتناسب مع ما أسبق عليها من قيمة ، كما أنه - من ناحية أخرى - لا يتسق مع بنية الفكر الأدبي لدى الجياض . وسوف نوضح ذلك بعد قليل .

أما دعاه إلى احتمال تناقض الجياض في مسلكه التطبيقي مع موقفه النظري ، استنادا إلى حديث هل من أبيات عترة في وصف الدياب ، ودعاه إلى أن هله الأبيات كانت من الجفوة بحيث تحامي الشعراء الاحقرن القول في ( متناها ) ، واستنتاج - أي الدكتور مرتاض - أن الجياض يحل من شأن اللحن ، وأن ذلك يناقض موقفه النظري من تعصري اللحن والمعن ، وأصله من شأن اللفظ .. فهو فهم غير دقيق للملك الحديث الذي ساقه الجياض في كتاب ( الحيوان ) ، فكلمة ( المعن ) الواردة في حديث الجياض هل من أبيات عترة لا تحمل دلالة نقيضة لدلالة ( اللفظ ) أو ( المصاغة ) ؛ بل إن نقيض ذلك هو الصحيح ؛ فلها تصب فعلا هل عصور الإجابة في الأبيات ، وهو المصاغة الرائقة والصورة الفذة التي قدمها الشاعر للمشهد ؛ فهذه الصورة وتلك المصاغة هما السبب في تحامي الشعراء القول في مثل هذا الموضوع .

والغريب أن الدكتور مرتاض قد أشار في عقب الرأي المتقدم مباشرة إلى القصد الذي يحمثل أن يكون حديث الجياض قد همه ؛ وقال : « لعل الشيخ إنما يقصد إلى أن عترة - لشدة توليفه في نسج هله الفكرة - كان عسيرا على كل شاعر بعده أن يعرض لها بلرجة التوليف الذي صاذه هو إذ عاجلها في شمره » ( ١٠٠ ) .

وهذا - حقيقة - هو مقصد الجياض ، ولو تمسك به الدكتور مرتاض ولم يقس هل أنه واحد من الاحتمالات الواردة في فهم النص لكان الصواب حليته .

إن إلى متتبع لتفكير الجياض الأدبي يعلم قام العلم أن رأيه في الشعر ليس متفصلا عن نظريته في إعجاز القرآن ، وأن مدارها هل الإعجاز هو نظمته وتاليقه ، لا معانيه - وهو ما قيس عليه القول بأن ميزة الشعر في صناعته - أو تصويروه ونسجه ، وهو ما يقوم دليل هل أصالة هل النظرية في تفكير الجياض ، وفي الوقت نفسه يقوم دليل هل عباقت القول بغربة هل النظرية ولفظها بالنسبة لمعصره وبيته ، وكذلك القول باحتمال عوفيتها لديه ، وأعير القول بتناقض المسلك التطبيقي مع الموقف النظري للرجل .

فإذا كان لابد من حديث عن التناقض من هذا القبيل فلذلك تناقض الدكتور مرتاض نفسه ، الذي قلم يجهاد نظري مستمد من مطلقات النقد الحديث في التركيز هل المصاغة والشكل ، ثم راجع - بعد ذلك - يقدم المحوري ، وذلك في تعليقه لتحامي الشعراء القول

بذلك يسقط حليته من ( التوازن والاحتلال ) ، وحليته من غلبة عدد الدوال على الماء وما في حكمه - مما له دلالة لغوية واحصاء واليه والجمال - على عدد الدوال مما له دلالة اليبس والإحراق . وتبقى حقيقة اضطراب مفهوم للمجم الفنى عنده ، التي يؤكدها إلى درجة اليقين حليته من « مراعاة السوائل التي يجوز - نظريا على الأقل - أن لا تدل على الشفاء والمذهب » ، والتي يترسلا لا عاليا مما إذا كان الناقد يحدثنها من الدلالات الوضعية ، وما يجوز للكلمات أن تحمله مما لا يجوز ، أم أنه يحدثنها من الدلالات الفنية التي يفرضها النص والسباق في قصيدة يمينها ، من ديوان معين ، لشاعر اسمه المقلح .



ذلك عرض - يقدم لنا نقله و اقتباسه من كلام الدكتور مرتاض - حاولنا فيه الوقوف على فصول الكتاب هل حسب ترتيب وروحه ، متعين من حيثنا من كل فصل بما من لنا من الرأي فيه . وتبقى هناك - مما وجدنا بالبحث عنه - ملاحظات عامة هل التنتير ، والمقاهيم ، والمليح ، ثم الموقف التقدي الذي يصدر عنه الناقد .

ولها يتعلق بالناحية الأولى - وأبنا اجتريز بعض ما ورد - نذكر بأن المؤلف قد تبنى هل النظرية التي ترى في الشعر صياغة وصورة لفظية ، بصرف النظر عن محتواها ( وسبق القول إنه يستمد في ذلك من ناقد قديم هو الجياض ، وناقد حديث هو جان كويهن ) . وقد كان مفروضا أن يظل ولها لمنطلقة النظرية هذا ، ولكننا نتفاجأ به - في محاولة لجبر قصور المصاغة لدى بعض الشعراء المحدثين - يحدثنها من المحوري ، وعن الموضوع الجليل الذي يقوم شاعرا في جبر قصور أدواهم ، أو مصاغتهم .

يتصل بيله النقتة موقفه من الجياض ، فقد نوه به مرارا ، وكرر القول بأنه عاين هل عصره ، وبأن نظره إلى الشعر ( هل أنه مصاغة وضرب من النسيج وحيث من التصوير ) قد سبقت عصرها بعشرة قرون ؛ فهي « نظرية نقدية مبكرة في تاريخ النقد العربي » ، لأن « الأيام لم تستطع إبلاها بما كرت ، فلذا هي كلها من نظريات الأبيات الثلاث من هذا القرن ؛ فهي إذن كلها ولدت قبل أوانها بما لا يقل عن عشرة قرون » ( ص ٦ ) . ويقول في موضع آخر : « وبذلك نظل نظرية أبي عثمان قائمة إلى يومنا هذا ، بل كلها لم تقل إلا في هذه الأيام » ( ص ١٥ ) . وهو يبالغ في هله الانحلال إلى حد القول بأن « نظرية الشعر لدى الجياض ... أهل ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصرها العابر » ( ص ١٦ وتراجع ص ٣٥ ) .

وقد كان يمكن أن جر هل القول بسبق نظرية الجياض ( الذي يعني - ضمننا - غرابتها على البيئة العربية والفكر العربي ) في عصره المتقدمة - عمولا على عمل الخامسة لأبي عثمان ونظريته التي أخذها الدكتور مرتاض ، لولا ما شفع به ذلك من حليته من احتمالات بغضوة هل النظرية لدى صاحبها ، ثم احتمال تناقض مسلكه التقدي في بعض المواضع مع موقفه النظري ( ص ١٨ ) .

ومع أن هل قضية هامشية هنا - أصى موقع نظرية الجياض هل خريطة الزمن ، الذي اختار له المؤلف ترتيبا ( أساسيا ) هو النصف الثاني من القرن العشرين ، وتوقيتا ( ثانويا ) هو القرن التاسع الميلادي

عن الدلالات التي تكتسبها البنية في داخل سياقها مع وصف هذه البنى ودلالاتها بأنها إغرافية .

وأما النصّ وعلم الوفاء بالعناوين التي تحملها فصول الكتاب فظاهرة تتضح في معظم الفصول . وعلى سبيل المثال : ما الذي ذكره الدكتور مرتضى عن خصائص (البنية التركيبية) ؟ الجواب : عدد كلمات الأبيات ( وقد نحا به منحى شكلياً بعيداً عن أية قيمة ) ، ونسبة الأفعال إلى الأسماء ، ونسبة الأفعال الدالة على الزمن الماضي إلى تلك التي تدل على الحاضر أو المستقبل ، أما الأسماء التي حُدّت نسبتها فهي المعرفة بالكث واللام ، وأما غيرها من أنواع المعارف ، وكذلك التكررات ، وأما تأثير ظاهرة التعريف والتشكيك في الدلالة ، وأما صيغ الأفعال بأنواعها المختلفة : مجردة أو مزيدة ، مبنية للمعلوم أو المجهول ، متعدية مخلوقة المفعول أو مذكورة ، أو لازمة بغير مفعول أصلاً ، وأثر ذلك في دلالة التركيب - فليس هناك شيء من ذلك .

ثم أين الظروف والصفات ، والحلوف والمكررات ، وأين المركبات الوصفية والإضافية ، وأين ظواهر التقديم والتأخير ، وأين أساليب الخبر وغير الخبر ، وأين وسائل التأكيد المختلفة . . الخ . ؟ إن شيئاً من ذلك لم يخطر ببال المؤلف - أو على الأقل - لم يخطر في كتابه ذكر . هذا على الرغم من مصطلح (البنية التركيبية) الذي عنون به ذلك الجزء من الكتاب .

ومن ناحية أخرى يطالعنا المؤلف بـ ( تجاوز مهجى ) غريب ، ينسب عن جرة على إصدار الأحكام والقطع بالرأي دون سند كافٍ من مادة الدراسة ؛ وذلك قوله - أو دعواه - بأنه من خلال القول « حول بنية الخطاب الشعري لدى المقلع » استطاع « تناول بنية الخطاب الشعري للمعاصر » (ص ٣٦) . والسؤال هو : كيف يستطيع دارس - حتى لو كان الدكتور مرتضى - من خلال دراسته لتناج شاعر واحد ، أن يتناول بنية الخطاب الشعري المعاصر بكل تياراته وبيئاته المختلفة ؟ فإذا عرفنا أن الدراسة هي لفصيلة واحدة من قصائد الشاعر ، وليست شاملة لكل شعره ، أدركنا مدى ما في هذه الدعوى من اللجاجة وبمقالة المنهج العلمي الذي يفترض إحاطة الدارس بكل جوانب المادة المدروسة ، وأن لا تتسحب النتائج على خلاف هذه المادة .

لقد وعد العنوان الذي يحمله الكتاب بتوجيه الدراسة إلى قصيدة ( أشجان يمانية ) ثم كانت المفاجئة بخلافه ذلك الوعد من جهتين ؛ إحداهما هي هذه الدعوى النظرية التي تعني إمكان الوصول إلى نتائج عامة من خلال الدراسة لموضوع خاص ، والأخرى - وهي تناقض سابقتها - بإدخال مادة من قصيدة أخرى ، وإضاعتها للدراسة ، واعتمادها على استخلاص النتائج ؛ على الرغم من دعوى قصر الدراسة على قصيدة ( أشجان يمانية ) . وهذا - كما نرى - مسلك يجمع بين التجاوز للمهجي من جهة ، وما يترتب عليه من خطأ الاستنتاج من جهة ثانية .

أما عن المصطلحات واستخدامها عنده فهناك كثير من صور التعموض والتسرع في الفهم ؛ فنحن بين مصطلح «مألوف أسوء فهمه» ، واستخدام مفهوم غير دقيق ، وتسمية قديمة حاول أن يثبت فيها روح الاصطلاح فجاء مغلوطاً غامضاً مشوباً بالتدخل مع مللوات

في صورة الذباب التي تتوّف فيها عشرة ؛ إذ « يبدو أن غمامهم ( يعنى الشمره ) في تناول هذا الموضوع وصفاً إنفا يعود إلى استفادتهم إياه ؛ إذ ما كان يجوز أن ننظر من شاعر كشمريه القيس ، الذي برع في وصف الحيل وحركتها ، والطيب وغرفة ، والحسان ودلائن ، والليل وعظمه ورجته ، أو زهير أو عمرو بن كلثوم أو عمرو بن أبي ربيعة ، أن يصفا الذباب ، ويمتدوا أنفسهم في ملاحظة حركته » (١١٦) .

وهو تحليل غريب حقاً غريب لا يفوتها إلا غرابية تحليله لتركيز بعض المعاصرين - برغم قصور أدواتهم بالقياس إلى القدماء - بأن أولئك القدماء كان مهم من الموضوعات الوصف والرشاء والمجاهة والمدح والغزل (١١٧) ؛ أما هؤلاء المحدثون - بعد أن أفلتوا من براثن القلب الشعري القديم الذي حصر أبصارهم دونه - فقد « أبدع كثير منهم ونبهوا فأصبحوا أعلاماً يضاهرون الأعلام القدماء ، أو أعظم منهم شأنًا في بعض الأطوار ، باعتبار أن المعاصرين كثيراً ما يتناولون مضامين أرقى وأثقل . . ويعتبر أن هؤلاء أيضاً كلّفوا كلّفاً شديداً بالتلفي بجموع شعريهم ، والتبجح بمأشى قومهم » (١١٧) .

والسؤال الآن لتتابع الملاحظ وجان كوين في الأخذ بأسباب التشكيك والتناقض في الحديث : كيف يمكن جانب المعنى أو الموضوع . . فيجعل منه سبباً لتعاضد الشاعر المقلد في موضوع ما ، أو سبباً لمؤثره الشاعر وإن ضعفت صناعته ؟ !

أما من المنهج . . فإن المأخذ على المنهج كثيرة . وقد سبق أن قلنا عند تناج من إقصاءه للتعموض من سياقاتنا ، وقلنا إن ذلك أفة تعم سلوك المؤلف في تناوله لأشياءه ، كما أشرنا إلى تصدّقه في قراءة التعموض ، بل إلى الخطأ في هذه القراءة ، ولا حاجة بنا إلى أن نعيد القول فيه ، بالإشارة إلى غيره من مزايق المنهج والتي نذكر منها : التكرار ، والتداخل ، والتفصيص ، وعلم الوفاء بمتفضيات العناوين التي تحملها فصول الكتاب ؛ هذا إلى جانب وقوعه في منزلق التعميم عند إصدار الأحكام .

فمن أمثلة الأفكار حديثة عن الإيقاع من ص ٦٢ إلى ص ٦٩ ، في سياق الحديث عن البنية التركيبية ؛ مع أن هناك فصلاً خاصاً بهذا الموضوع . وكذلك يتكرر الحديث عن نسب الأسماء والأفعال في القصيدة ، والحكم بأن الخطاب في القصيدة يهدف إلى توازن ألسني . . يتكرّر في حديثه عن البنية الإغرافية ثم في حديثه عن البنية التركيبية .

وأما التداخل فظاهرة تعم الفصول والمواضع الكثيرة التي تحدث فيها عن ظواهر التوسع الدلال ، سواء ما أطلق عليه (لغة الشعر) (أو الصورة) (و (المختر) أو (الزمن) ، وكذلك حديثه عن (المعجم الفني) في كثير من الأحيان ؛ فحديث في هذه المواضع كلها حديث من صور من التوسع في دلالات المفردات في سياق الخطاب الشعري ، بصرف النظر عن الأسماء الاصطلاحية (أو غير الاصطلاحية - كلمة الشعر -) التي أطلقها عليها . ويمكن أن ننظر إلى حديثه عن أسماء (لغة الشعر) ، وحديثه عن الصورة ، وهو في فصل خاص ؛ فلن نجد فرقاً بين حديثه في الموضوعين ، وإن كان الحديث الأول وادراً عنده في إطار الحديث عن البنية الإغرافية ( وهذا يشكل - بدوره - نوعاً من التدخل ؛ إذ لا يستقيم الحديث

الأتباري في القرن السادس الهجري<sup>(١١٦)</sup>.

غير أن هذا الجانب من دلالة اللفظ - غير مراد في حديث الجاحظ -

هذا فيما يتصل بمصطلح (الصناعة) وهو مصطلح قديم في تراثنا النقدي. وهناك كلمة أخرى تقف على استحياها حيث تذكر المصطلحات الأساسية في هذا التراث، وتلك هي كلمة (الله)، أو (الله الشعري) التي وردت في حديث مؤلفنا - أعني الدكتور مرتاض - عن خصائص الله الشعري للبي الإفراني<sup>(١١٧)</sup>. ويدورنا أمام أثر آخر من آثار الجاحظ على مؤلفنا، إذ كان أبو عثمان قد ذكر - في حديثه عن الشعر - «أن الشأن في... وكثرة الله»؛ وكان السلاخون - كسلي هلال - قد استعملوا من الجاحظ هذا الحديث<sup>(١١٨)</sup>. وقد جاء وقت توقف في استعمال مثل هذه الكلمات التي شُئت فسمها غير عمدة الدلالة، والتي نظير إليها على أنها أثر من آثار الانطباع في تاريخ تقننا العربي.

ولم يبق من الاستعمالات الأدبية لكلمة الماء إلا ما كان مثل حديث أبي ثعلب عن (ماء البكاه) و(ماء اللام)، و(ماء الغاية)<sup>(١١٩)</sup>، ومثل (ماء الوجه) في قول بعضهم لا ينام :

أَيُّ مَاءٍ لَوْ وَجَّهْتُ يَفْقَى بَيْنَ ذَيْنِ أَمْوَى وَذَيْنِ السَّوَالِ

ثم جاء الدكتور مرتاض فكان خير خلف لخير سلف، فراح يحدثنا عن (الله الشعري)، بل لقد جعل - بعد ذلك - من (الله وما في حكمه) ما له صفة السيلان - إحدى خصائص الصورة في شعر المقلع، بل أولى له الخصائص، وأقام حديثه على القابلة بين المعاني المعجمية للمفردات والدلالات التي اكتسبتها في الخطاب الشعري. وليت شعري أيدخل هذا الحديث ضمن حديث (البي الإفراني) حقا، أم أنه - كأبعد الاستماع في دلالات الكلمات - نتيجة طبيعية لأوضاعها في أماكنها من التركيب؟ إن واقع الأمر، وكلمات المؤلف ذاتها<sup>(١٢٠)</sup>، يرجحان الإجابة عن الشرط الثاني من السؤال بالإيجاب. وإذا كان الأمر كذلك كنا أمام مثل آخر على ظاهرة التداخل والاضطراب، في المنهج وفي دلالة المصطلح. والشرط الأخير هو الذي بعيننا هنا؛ ذلك بأن المؤلف قد قلق في سرهنا بمصطلحه هذا، دون أن كلمة حول معناه، أو ماذا يقصد به، ودون إحالة إلى ما يمكن أن يوضحه من سياقات الاستعمال أو المصادر.

هذا.. وسوف نعود إلى هذه الكلمة (الله) بعد ذلك، إذ يبدو أن للمؤلف في استخدامه إيحاء سندا آخر حديثا، بالإضافة إلى معتمده القديم - الجاحظ -

وتبقى نقطة لا بد من الإشارة إليها - على كثرة النقاط التي تحتاج إلى نقاش - هي الموقف النقدي للمؤلف؛ أعني ما يتصل بصفة الرصوخية والحياد، إلى جانب نظره الخاصة إلى مستوى عمله وحدود إتجازه.

وفيما يتعلق بالصفة الأولى أشير إلى أن تاريخ النقد العربي قد شهد صورا من عصية النقد. للشعراء، أو عليم، فقد عُرف عن الأصمعي تعصبه على الزرقوق وعصيته بجرير، وعُرف من المبرد حبه

غيرها من المصطلحات.

وسبق أن رأينا تصور مفهوم البينة عنده، كما لسا خطأ مفهوم (الزمن الأخرى)، وغرض مفهوم (الحيز الشعري) في ذهنه - في واقع تطبيقه - وكذلك عدم وضوح مدلول كلمة (للغنى) - وهو ما رتب عليه وصف الجاحظ بالتناقض.

وبالمثل نلاحظ أن مفهوم (الصناعة) عند الجاحظ - في وصفه للشعر بأنه (صناعة) - غير واضح لدى المؤلف؛ فقد فهم أن (الصناعة) في حديث الجاحظ تعادل (الموهبة) (ص ١٥)، وتطوع - لذلك - بإعلان رفضه أن يكون الشعر صنعة - أو صناعة - كله. وليس ذلك مراد الجاحظ، كما لم يكن مراد الذين أدخلوا هذا المصطلح، قبله أو بعده. ويكفي أن نتذكر السياق الذي وردت فيه الكلمة في حديث الجاحظ، وأن ذلك كان في معرض التعقيب على رأي أبي عمرو الشيباني في تفضيل الشعر بمناه، ورفض الجاحظ ذلك الرأي ومعارضته بأن الشعر (صناعة) - أو (صياغة) كما هي الرواية عند عبد القاهر<sup>(١٢١)</sup> - يقصد نتاج عمل الشاعر وإبداعه الذي يتبدى في صورة عمله (التي هي لفظه وصياغته) لاساقته (التي هي معناه). تماما كما يتبدى جهد صانع العود من فصوص المرجان والزبرجد في صورة عمله عند ابن المقفع<sup>(١٢٢)</sup>، وكما يتبدى جهد النقاش في اللون والأصباغ التي يستعملها عند ابن طيطاي<sup>(١٢٣)</sup>، وجهد الصانع في الذهب والفضة عند قدامة<sup>(١٢٤)</sup>، وجهد التجار في صورة مصنوعات - أو مآثيها الخشبية - عند ابن سنان<sup>(١٢٥)</sup>.

ففي هذه الصناعات جميعا يكون مدار الإبداع من جانب المبدع، وابتاع الإحجاب من جانب المتلقي، وبجمال النقد والتقويم من جانب الناقد، هو صورهها وليس مآثيها الأولية التي تصنع منها؛ وكذلك الشعر في وصف الجاحظ له (ومن بعده قدامة وابن سنان وعبد القاهر وغيرهم) بأنه (صناعة)، فالوصف هنا على التشبيه، وللمعنى: أن الأثر الشعري الذي أبدعه الشاعر شأنه شأن بقية الصناعات (أو المصنوعات) لأن كلمة الصنعة أو الصناعة قد ترد بمعنى (المصنوع)، والشاعر شأنه شأن بقية الصانعين؛ فكأن أن قدرة الصانع، وبجمال صنعه، يتجليان في صورة المصنوع وليس في مآثيه، فكذلك الشعر؛ جماله في صورته، وصورته هي الفاظه وصياغته - لامعنا. وفي هذه الألفاظ والصياغة تتجلى قدرة الشاعر (الصانع) أو عبقريته وموهبته.

لذلك لا يكون واردا - لدى الجاحظ بخاصة - أن يصف الشعر بأنه (صناعة) بالمعنى الذي يقابل الموهبة؛ لأن الجاحظ - تلميذ الفلاسفة الطبيعيين - صاحب نظرية متميزة في الطبيعة الخاصة - أو الفطرة - أو الموهبة، التي تميز الشاعر، كما تميز كل متفوق في عمله أو صناعته<sup>(١٢٦)</sup>.

من ناحية أخرى أشير إلى ما يعرفه دارس النقد العربي من أن كلمة (الصناعة) أو (الصنعة) قد تستخدم للدلالة على الأصول والمعايير الفنية التي يسترشدها الشاعر ويحكم بها إليها الناقد، وذلك على نحو ما نجد في كلام ابن سلام والأندلسي والقاضي الجرجاني، وفي عناوين المؤلفات النقدية مثل (الصناعين) لأبي هلال، و(صناعة الشعر) للمعاني، و(إحكام صنعة الكلام) للكلاعي، وهذا ما جعل (صناعة الشعر) - بهذا المعنى - واحدا من علوم الأدب عند أبي اليركات بن

تعلّق على الشعر المعاصر بجملته ، وإن قصيدة المقلّح ، بل الديوان التي ودرت فيه ، وربما شعره كله جلّو من أية مأخذ من أي نوع .

وود أن أغض من الكاتبة الواضحة التي يملأها شعر المقلّح على ساحة الشعر العربي الحديث أظن أن ( ذلك ليس كذلك ) ، أو أن ( ذلك ليس - إذن - ) فانا لا أستطيع أن أفهم أو أسيغ الصورة في ( أقدام النهر ) ، التي يطلب منها الشاعر ( أن تقرأ تذاكرها ) في قوله :

فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها

كما أتى لا أفهم ولا أسيغ حديث الناقد عن هذه الأقدام ، وكيف أخرجهما الشاعر « من دائرتها الدلالية المنبثقة عن المعجم إلى دائرة شعرية رحيمة صبية فلذا هذه الأقدام :

١ - متعلمة تستطيع القراءة في أحق حروفها وأغربها شكلا ، ومن ذلك التذاكر .

٢ - أنها تنتمي إلى النهر .

٣ - أن النهر نتيجة لذلك له أقدام .

٤ - أنها ذكية حليمة الفؤاد .

٥ - لها القدرة على الانتباه إلى ما لم يتحقّق له وما لم يخلق لها ... الخ (١١٣) .

فلتكن الدائرة التي أخرجت إليها ( الأقدام ) رحيمة صبية ، كما أراد الناقد ؛ أذا أن تكون شعرية .. فلذلك على نظر .

ورحم الله أياماً ، فبعض الصور من هذا القبيل - مثل ( أحلام الدهر ) و ( كيد اللصوص ) - ثارت عليه ثائرة النقد ، ولم يستطع حتى أنصهره أن يدافعها عنه في هذه الموضع . وحلّت الشبهة نفسه بالنسبة للمنتدى في حديثه عن ( قلوب الطيب ) و ( زقوى الشرف ) .

ولست أريد الحديث عن شعر المقلّح ؛ فلذلك ليس من أهداف هذا العرض ، وحسبي ما سبق لتأكيد ما قلته من أن خطأ المجاملة في هذا الكتاب واضح بلا أدل مواربة ، وإلا فأين ذلك الشاعر - هير تاريخ الشعر العربي كله - ولا أقول الشعر في الصالح - الذي سلم شعره من كل أنواع المأخذ والعيوب ؟! أما أنا فأقول بأن ذلك الشاعر لم يوجد ، ولن يوجد - بالتأكيد - في المستقبل . وأما الدكتور متراف فيفر - متحمسا - لا يوجد هذا الشاعر فصب ، وإنما بوجود الناقد الذي يتحمل الإقرار بوجوده أيضا .

ونك - ببساطة - هي النتيجة التي يخرج بها قاري الكتاب الذي دأب صاحبه على الجرأة في إصدار الأحكام ، وحلّ الأدعاء بأنه يخوض في بحثه ببحرٍ لم يجدها من قبله ( حتى سفين ابن يامن ) ؛ فقد درس لنا - إلى جانب البنية - خصائص الصورة ، و ( الصورة حديثة النشأة ، جديدة المفهوم في النقد الحديث ) . ودرس لنا ( خصائص الزمن الأدبي ) ... ( إنها لغوية في الدراسات الحديثة التي تناولت الزمن الأدبي في الإبداع العربي ) . وتحدث عن ( خصائص المعجم الفني ) ، وهو - أي للمعجم الفني - ( من مستحدثات النقد الأدبي الأتسي الوارد حول النصوص السردية والشعرية مما ) ... ( وهو ) عما فلت القدسي ولم يملأوا التفكير فيه ) . أما النقد المعاصر - العربي خصوصا - ( فلذا كان قد تردد في فجاجه أصداء هذا المصطلح ،

لبيحترى ؛ ووصف الأمدى - هل خلاف في ذلك - بأنه كان عابيا لذلك الشاعر ؛ كما وصف الصلبي بأنه كان عابيا لأي تمام ؛ وحرّف الحلقى والصاحب بن عباد والصمدي وابن وكيع بالتحصب على المتنبي ؛ وحرّف ابن جني والفاضل الجرجاني وأبو العلاء المعري بالإعجاب به والحلماسة والدفاع عنه .

ولكن ذلك الإعجاب لم يمنع ابن جني من مناقشة شاعره فيها عن له من مواضع تستحق النقاش ؛ كما سلم القاضي الجرجاني بعدد من المأخذ التي سجّلت على المتنبي - شاعره الذي يدافع عنه - واعتذر عن هذه المأخذ . ومن قبل تبادل أنصار البحتري وأنصار أبي تمام الاعتراف بعدم سلامة أشعار الشاهرين من أنواع من الأخطاء والمأخذ الشائكة بين الشعراء . وهو مسلّك طبيعي ؛ إذ ليس ثمة من سلم شعره من كل أنواع الخطأ ؛ وهو ما أجرى نادياً كالرزياني بتسجيل مأخذ الملاء ( = النقاد ) على الشعراء في كتابه المشهور الذي يحمل عنوان ( الوشّح ) .

فلذا جئنا إلى مسلّك الدكتور متراف وموقفه من شاعره وجدنا عجباً ؛ وجدنا نادياً لا يرى في شاعره إلا صورة من الكمال الذي لا يأتية النقص أبداً ، بحيث جاءت كلّ الجوانب التي عرض لها الناقد - من وجهة نظره - كما ينبغي وفوق ما ينبغي . حتى الصور والمواضع التي قرأها الدكتور متراف مقلوبة - وهي ليست في الحقيقة كذلك - حتى هذه المواضع وجد لها الوجهة اللاتق للبرر لجيئها على النحو الذي نرى الناقد ؛ بل لقد تطوّر - في بعض المواضع - في غير مناسبة ، بتبرير بعض الظواهر وجملاها على وجوه من الحسن لا تشاكلها ولا هي منها بسبيل .

أكثر من هذا يكاد نلقدنا أن يضع شاعر المقلّح في كفة وتاريخ الشعر العربي ، بل التراث العربي كله ، في الكفة الأخرى ؛ ثم هو - وهذا أعجب من المعجب - يقول برجمان كفة الشاعر بالنسبة لذلك التراث . وهو مسلّك غريب وسلخ فيه أراد الناقد أن يحقّقه من مجاملة شاعره ، وإلا فما الذي يدعو إلى وصف المعاجم العربية بالفصور لأنها لم تلمّ بالدلالات المجازية الموسعة للألفاظ ، ولأنها لم تكن على مستوى المعاجم الأوروبية ، ولأنها لم تلتق معها ، ولأن المعجمين العرب فاتهم ما لم يلت الباحظ ، الذي التفت أفكاره في الشعر مع أفكار كوكبين ، فكان جزؤه الخلود الذي حرم منه مؤلفو المعاجم ، وخبرته أيضا التفاد الذين اقتصرنا على النظر في أشكال البلاغة التقليدية ، كالكتاتبة ، التي صّب عليها الدكتور متراف جام غضبه وسخرته ، وهو يحلّ بعض أمثلته ، خلافاً بين رداة المثال الذي أورد ، وما اعتضه - لو ادعه - من رداة الظاهرة الكتاتية ، بل أشكال البلاغة التقليدية كلها ؛ ما لم يعد يتعم به النقد الحديث الذي ولّى وجهه شطر النظر في الصورة الفنية بدلاً من هذه الأشكال .

إن القاري لمعجب من هذا المسلّك الغريب الذي يقيم من الحديث للشاعر ميزانا ، ويشق منه معياراً يحكم به تراثه وتاريخه ؛ فما وافق من التراث هذا الحديث فهو الصواب ، وما خالفه كان خطأ ، بصرف النظر عن حقيقة اختلاف المعايير الفنية والقيم الجمالية السائدة في كل عصر من العصور ، ويعصر النظر عن القاري الذي لم يحسب له الدكتور متراف أي حساب فراح يعلّنه علواً إقصاه بما لا يقنع أحداً من أن الدراسة القصيدة واحدة كهيئة بإفراز نتائج صالحة لأن



وأظن أن ثراء العناصر التي تقوم بها الصورة في حديث الأستاذ قطب واضح وضوحاً تاماً إذا ما قورن بحديث الدكتور مرتاض - أو بآجما جزأه من حديث - عن إعطاء الحياة والحركة للجسم الميت . فإننا صرفنا النظر - مؤقتاً - عن هذه الشبهة ، وعن شبهة التأثير الأخرى بين ( ماء الصورة ) عند الأستاذ قطب و ( الماء الشعري ) عند الدكتور مرتاض ، ثم رجعت نطف عند الفصول التي عقدها الأخير للحديث عن الزمن والحيز والإيقاع ، دون أن نلتفت إلى موضوعات هذه الفصول ذاتها ( فهي طبيعية ، وورادة في الحديث عن النصوص الأدبية ) وإلما إلى الضرب أو الأنماط التي أدرجها تحت هذه الفصول - رأينا التشابه الواضح - إلى حد التماثل - بين هذه الأنماط ومواضع من الحديث في كتاب ( التصوير الفني في القرآن ) .

من تلك حديث الدكتور مرتاض عما أطلق عليه ( الزمن الدائري ) ، وما سماه بـ ( الزمن العنبري بفضه ) . ولقد تلفت - في أثناء العرض - عند مثله للزمن الدائري ، وهو قول الشاعر :

أبشئ ورلة صوته  
يمشي وراء صوت  
حيثما أصبح ظله  
حيثما يصير ظل

وسجلت - وقعتها - انقطاعه للنص من سيالته ، وقيامته الافتراضات في الفهم على غير أساس ، فضلاً على أن ( يند الحركة في المكان ) هو الذي يقبل على الصورة وليس بُعد الزمن الذي لا نجد له وجوداً إلا في كلمة ( حين ) ، وهي واردة بمعناها التقليدي البحت ، دون أن تصرف من جانب الشاعر .

بصرف النظر عن كل ما سبق ، وبلغتنا تشابه واضح بين حديث ناقدنا من هذه ( المعاقبة بين التقدم والتأخر في السير ، بين الشخصية الشعرية والشيع الذي تصوره الناقد مطراداً لها في الوقت الذي تسعى فيه هي - أيضاً - إلى مطارذته في « حركة لا مة لا تتوقف أبداً » ( ١٨٣ ) وما جاء في كتاب ( التصوير الفني في القرآن ) من حديث عن الصورة في قوله تعالى ( يمضي الليل النهار يطلبه حثيثاً ) ؛ إذ يقول الأستاذ قطب : « وهذا هو الليل يسرع في طلب النهار فلا يستطيع له دركا » ، و « بدور الخيال مع هذه الدورة الدائرية التي لا نهاية لها ولا ابتداء » ، ثم « هذه هي الشمس والقمر والليل والنهار في سباق دائم ، ولكن : ( لا الشمس ينهي ما أن تترك القمر ، ولا الليل سابق النهار ) ، وإنه لسباق جبار » ( ١٨٤ ) .

ذلك نص ؛ ونص آخر هو الحديث عن قوله تعالى : ( ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنما لهم كمع مدبرين ) ، حيث يقول الأستاذ قطب : « فإن كلمتي ( تتبعوا ) و ( خطوات ) تعنيان حركة خاصة هي حركة الشيطان بظن الناس وراءه يتبعون خطواته ... وكذلك وأصل عليهم نيا الذي أتيناه أياتنا فانساح منها فاجبه الشيطان ) باختلاف يسير - هو أن الشيطان في هذه المرة هو الذي تبع هذا الفضال ولازمه لغيره » ( ١٨٥ ) .

فالشيطان مرة سابق يتبعه الناس ؛ ومرة لاحق يتبع هو الناس ، في ( دورة دائية وسباق جبار ) . وهذه ذاتها هي الصورة التي رسمها

فإنه - مع ذلك - لا يبرح - في مجال التطبيق - على حسب إطلاعا ( الملاح المذكور مرتاض ) على الكتابات التقليدية العربية عموماً غير شمل ، ولي بعض الأطوار خاصاً غير دقيق . وحديثنا عن ( خصائص الصوت والإيقاع ) إذ لم يجد أحداً ( من النقاد العرب ) تحدث عن الإيقاع في النص العربي الأصل فوفده حقه ، وسقط فيه حديثه ، ونظر حوله النظريات ، وأصل من حوله ( الأصول ) ( ١٨٦ ) . كذلك تحدث الدكتور مرتاض عن ( خصائص الحيز الشعري ) وقال ( إن عما استحدثته في دراسة النص الأدبي - الشعبي والقصبي ، القديم والحديث - هذا الضرب من التصور الذي يشبه تحليل اللوحة الفنية ... ) ( ١٨٧ ) .

وهله - بدون شك - جهود مشكورة ، محمد لصاحبها ذبائمه عن حمير النقاد العرب - القديم والحديث ، في للشرق والمغرب - بدون أن يتهم بالنقص دراسة هذه الجوانب .

غير أننا كنا نتظمن من المؤلف الذي أكثر من الحديث عن سببه وورادته في كذا وكذا وكيت وكيت ، أن يمدحنا عن ( بعض ) مصادره في ( بعض ) ما لم ينجح إليه ، وهو - في رأيي - كثير ، أو هو - بصراحة - كل ما أتى أنه سبق إليه ، لو - بعبارة أدق - كل ما جاء به في كتابه ، سواء في ذلك ما سار فيه سيرة مفهومة أو ما أساء فهمه وشعره عما استمد من مؤلفات سواء .

وأنا أبدأ بحديثه عما سماه ( الماء الشعري ) . وقد مر بنا الحديث عن ضوضاء هذا المصطلح عنده - وللحقيقة فإنه لم يقل بسبقه إليه ، وكنت أظن أن مصدره الوحيد فيه هو الملاحظ الذي تحدث عن ( كثرة الماء ) - في الشعر طبعاً - ولكن يبدو أن هناك مصدراً آخر جديراً بالإشارة إليه هنا ، وذلك هو كتاب ( التصوير الفني في القرآن ) للمرحوم الأستاذ سيد قطب الذي تصادفنا في كتابه ذكره لـ ( ماء الصورة ) ( ١٨٨ ) ، وهو احتمال يضعف من عدم تكرر هذه الكلمة في كتاب الأستاذ قطب ، في الوقت الذي يقوى إلى درجة كبيرة ما ورد في ذلك الكتاب من حديث عن الصورة ( في القرآن الكريم ) بأملادها الزمانية والمكانية ، وهو ما نلحج الشبه بينه وبين ما نراه في كتاب الدكتور مرتاض .

يقول سيد قطب : إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن ؛ فهو « يعبر بالصورة المحبة المتخيلة عن للعنى الذهني والحالة النفسية ، وعن المحدثات المحسوس والمشاهد المتصور ، وعن النموذج الإنسان والطبيعة البشرية ، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشخصية أو الحركة للتجسد ، فإذا للعنى الذهني هيئة أو حركة ، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد ، وإذا النموذج الإنسان شخص حي ، وإذا الطبيعة البشرية عجمة مرية ؛ فلما الخواص والمشاهد والقصص والمناظر فيرمها شخصية حاضرة ، فيها الحياة ، وفيها الحركة ؛ فإذا أضف إليها الجوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل ، فما يكاد يبدأ العرض حتى يجيل المستمعين نظارة ، وحتى يتغلهم إلى مسرح المحدثات الأول الذي وقعت فيه - أو سقت - حيث تتوالى الجناظر وتتحد الحركات » ( ١٨٩ ) .

ويقول الدكتور مرتاض : « تقوم الصورة الشعرية لدى المقلح على إعطاء الحركة والحياة إلى الشيء الجاهل غير العاقل فيرد متحركاً حياً مفياً » ( ١٩٠ ) .

وأول النصين حديث عن (الظل الذي يلجأ إليه المجرمون يوم القيامة) في قوله تعالى (وظل من يجمو، لا يارد ولا كريم)، إذ جاء قول الأستاذ قطب عن هذا الظل: «فى نفسه كرامة وضيق، لا يحسن استقبالهم، ولا يشع لهم هاشنة الكرم» (ص ٦٥).

ولما النص الثانى فهو حديثه عن حالة أولئك الذين تخلفوا عن الجهاد مع الرسول عن وردت الإشارة إليهم في سورة التوبة: «يقول: إن القرآن» يتحدث عن حالة نفسية معنوية هي حالة التضاييق والفصم والحرج فيجسمها كحركة جسمانية (وعلى الثلاثة الذين خلفوا حتى إذا ضاقت عليهم الأرض بما رحبت، وضائق عليهم أنفسهم، وظنوا أن لا ملجأ من الله إلا إلي) «فالأرض تضيق عليهم، ونفوسهم تضيق بهم كما تضيق الأرض» ويستحيل الضيق المعنوي في هذا التصوير ضيقة حسيًا أوسع وأوقع» (ص ٦٩).

إننى أنقل النصين مكتبين بالفتى القارىء إلى وصف الظل - به (الكزاة والفصم)، ثم وصف أولئك الذين تخلفوا بأن (نفوسهم تضيق بهم كما تضيق الأرض)، بل إننى ألفت إلى ما جاء في النص القرآن من قوله تعالى (ضاقت عليهم أنفسهم)، وأشير إلى قول الأستاذ قطب: «إن القرآن» يتحدث عن حالة... هي حالة التضاييق والفصم»، ثم أمال: «إن كان من باب المصادفة أن يحدثنا الدكتور مرتاض عن (الضيق بالخيز) مرة، ثم عن (شجر الزمن بنفسه) مرة ثانية؟

من ناحية أخرى تحدث الدكتور مرتاض صيا سمل - به (الخيز المتحرك)، وجاء بمثال مكوّن من ثلاثة أبيات، ثالثها - في ترتيبه - سابق على أول بيت - في ترتيب الديوان (ص ٦٧)، وليست أدري لماذا، إلا أن يكون مؤلفنا قد تطرّع بإعادة ترتيب أبيات لشيء هو أوله ولم يكشف عنه لسواه.

وليست هذه قضيتنا الآن؛ إنما يهنا أن نذكر بأن وصف الخيز بالحركة، أو الحيد في الصورة الأدبية عن تحييل بالحركة والاضطراب، بل الفلق، ليس جديدًا على الفكر الأدبي، وعلى محاولات النقاد أن يكشفوا عن مختلف الأبعاد الدلالية والتصويرية التي ينفتح الخطاب الأدبي في النص اللغوي. وعلى سبيل المثال يرد وصف الصورة القرآنية بالحيوة والحركة على نحو لاقت في مواضع كثيرة من كتاب التصوير الفنى في القرآن؛ «والصور هناك نابضة بالحركة حقًا، بحيث تقوم شواهد صدق على ما أسبق عليها من هذه الصفات».

من ذلك - مثلاً - وصف الصورة في قوله تعالى (مثل الذين كفروا يربهم أعمالهم كرماد اشتبت به الريح في يوم عاصف...) بالحركة والحياة (ص ٣٩)، وفى (ص ٤٠) حيث يتحدث عن توضيح معنى (الإهمال) ويرسم الحركات الدالة عليه، و(ص ٤١) حيث وصف الصورة في بعض الآيات بأنها «صورة شاخصة فيها الحركة الدلالية»، و(ص ٤٢) في حديثه عن صورة الذي (يعبد الله على حرف)، والقول بأن (الخيال ليكاد يجسم هذا الحرف)... وإنه ليكاد يتخيّل الاضطراب الحسى في وقتهم وهم يتأرجحون بين الثبات والانقلاب... أما في قوله تعالى: (كتمل كل شفا حفرة من النار) فنحن «بصد هذه الصورة الثقيلة المتحركة الموشكة في الخيال على الزوال» (ص ٤٢)، وفى (ص ٤٤) توصف الصورة في قوله تعالى:

الدكتور مرتاض حركة الخياطة والملاحقة بين الشخصية الشعرية (والشيخ) الذى صورّه مطاردًا لها ومطاردًا منها؛ ففى كل من الصورتين: الصورة القرآنية عند الأستاذ قطب، والصورة الشعرية عند الدكتور مرتاض، نجد عنصرين: الناس والشيطان في الأولى والشاعر والشيخ في الثانية. وأما إذ أسجل ذلك التشابه من واقع الملاحظة، أذكر بحديث الأستاذ قطب عن هذه (الدورة الدلالية) وما قد يكون له من أثر على تسمية (الزمن الدائري)، ثم أضع عبارة الأستاذ قطب: (الدورة الدلالية التى لا نهاية لها ولا ابتداء) إلى جوار عبارة الدكتور مرتاض (الحركة اللامتناهية التى لا تتوقف أبدًا).

كذلك حللنا الدكتور مرتاض عن (الزمن الضجر بنفسه). وقد سبق أن رأينا من واقع المثال الذى طرحه أنه ليس في مثاله شيء مما تدل عليه تسميته، كما أنه لا أثر فيه لما يثير العجب - كما فعل هو - مما افترضه من شجر الزمن بنفسه. وكنا سمعنا من أبي تمام - وهو الشاعر - عن (الدهر الذى يفكر دهرًا أى عيشه أنتقل)، وعن (الدهر الأعرق الذى أضج الأنام من عرقه)، وعن (الزمان الأسود الذى تحوّل بحسنات الملوحيين إلى أبيض)، ولكننا لم نسمع عن (الزمن الضجر) و (الزمن الضجر بنفسه) على وجه الخصوص.

ولست بقاصد إلى أن أحجر على خيال الشاعر، ولا على حرية الناقد في أن يطلق على الظواهر التى يضمها لدراسته ما يشاء من أسماء، ولكن من حثنا أن نتساءل عن انطباق هذه الأسماء على الأمثلة التى جاء بها. وكان نالغنا قد نخل للزمن الضجر بنفسه بقول الشاعر:

أهبط ي على صفحة الماء

نار الدموع لتعذبى

ودمى يتسول (خبر) الرياح

موردًا في البيت الثالث كلمة ليست من الفصلية أصلاً - هي كلمة (خبر)، محثًا عن دلالات زمنية لا وجود لها - أو - بعبارة أخرى - لا خصوصية للمثال الذى جاء به في الدلالة عليها، نلغى عن دلالة على (شجر الزمن)، و (شجر الزمن بنفسه) بصفة خاصة.

ومن قبل كان المثال المسكين قد رُجّ به موجهاً لما سلمه نالغنا في: (الضيق بالخيز الرمان، والبحث عن خيز بديل) (١٩٧١)، وقلنا - رقتها - إن (الضيق بالخيز) ليس خيزًا، كما أن (الرضا بالخيز) - لو قال به الدكتور مرتاض - ليس خيزًا أيضًا. ومن ثم فإن هذا العنوان - أو هذا الضرب الذى ذكره - غير مفهوم في مجال الحديث عن (خصائص الخيز)، وإن المثال الذى جاء به هو - أيضًا - غير مناسب.

ويبدو أن (الفصول المعرف) يكون ياحته في بعض الأحيان علم الفهم. وأعترف بأن عجزى عن فهم المثال الذى جاء به الناقد - على النحو الذى أراد فرضه علينا - بالدلالة على الضيق بالخيز مرة، وعلى شجر الزمن بنفسه مرة أخرى - فهو الذى دفع إلى التساؤل، ثم البحث عن العلة وراء انتحاله ذلك النحى.

وهنا أضع بين يدي القارىء نصين من كتاب (التصوير الفنى في القرآن)، مكتبين بتوجيه النظر، والتساؤل.

الأستاذ قطب عن (إطار الصورة) و(لوحتها) و(رقعتها) ؛ وهي ملاحظة يقربها تعريف الدكتور مرتاض للخيّر بأنه « هذا الضرب من التصور الذي يشبه تمثيل اللوحة الفنية للتمسك بالخطوط أو الأحجام ، أو الأبعاد للملحمة » (١٠٣) .

وحديث الأستاذ قطب عن الصورة القرآنية أكثر ثراء وغنى وتكاملاً ، وبدلاً عن التضييقات الفارغة التي لا تسعها الأمثلة ولا مقدرة المؤلف على إبرازها ورسم حدودها ؛ إذ يجمع الأستاذ قطب في تحليل الصورة بين بعديها المكاني والزمني أيضاً ، ويرى ضم إلى هذين المحورين الإيقاع الموسيقي الذي يحثّه مناسباً للبعدين السابقين . وهذه نتائج من عباراته :

• « قد تسع الرقعة ، ويتناول المدى ، وتعرض للمسات ، ولكنها تلتق في النهاية حتى تتناول الجزئيات » .

• « فهذه رقعة لسيحة في الزمان والمكان ، وفي الحاضرات الواقعية والمستقبل التطور ، والظن السحيق » .

• « إنها رقعة لسيحة الأمد والأرجاء ، ولكن المسات العريضة بعد أن تتناوفاً من أقطارها تلتق في أطرافها » ص ١٠٥ .

• « إن الإبداع للمعجز لا يفت هذا ؛ إنه في بعض الأحيان يضع إطاراً للصورة ، أو تعلقاً للمشاهد ، فينسج الإطار والتعلق مع الصورة والمشاهد ، ثم يملأ من حوله الإيقاع الموسيقي الذي يتناسب هذا كله ، فتلتصق الألوان الصورة مع ألوان الإطّار ، ويتم التماسق والاتساق » ص ١٠٥ .

بل إننا لنسمع حديثه - أعني الأستاذ قطب - عما يُسمى بـ ( وحدة الرسم ) ؛ وهي من قواعد الأولية التي « تحتم أن تكون هناك وحدة بين أجزاء الصورة ، فلا تتنازع جزئياتها » ، وحديثه عن ( توزيع أجزاء الصورة - بعد تناسبها - على الرقعة بنسب معينة حتى لا يزعج بعضها بعضاً ، ولا تتفقد تناسقها في مجموعها ) ، وكذلك الحديث عن ( اللون الذي ترسم به ، والتدرج في الظلال ) . ( ص ٩٦ ، ٩٧ ) .

وهو - كما نرى - حديث أكثر نضجاً وأكثر وعياً بالطابع الحسي البصري للصورة من حديث الدكتور مرتاض عن « ذلك الضرب من التصور الذي يشبه تمثيل اللوحة الفنية للتمسك بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد للملحمة » ، وإن كان هذا الحديث مستمداً - فيما أرجح - من ذلك .

ولقد تحدث المؤلف عن « خصائص الصور والإيقاع » في الفصيدة للمدرسة ، وسبقت الإشارة إلى انتحانه في حديثه عن الإيقاع منحيّ شكلياً نتج عنه تجرّد هذا الإيقاع بالخطوط المختلفة من أية قيمة دلالية ، خصوصاً في تلك الجداول الصورية التي راح يشغل بها صفحات الكتب دون طائل .

لكنّ ما يشغلنا الآن ونصنّح نتحدث من الموقف النقدي للمؤلف - موضوعيته وأصابعه ، وقيمة عمله - هو ذلك التصريح - أو التبرير - للمؤلف : « الغريب في الأمر أنّ ... لا تلقى انتقاد العرب يتحدثون عن هذا الإيقاع إلا في معرض السخط عليه ،

( حتى إذا كنتم في الفلك وجريتم بريح طيبة وفرحوا بها جامهم المروج من كل مكان ) - توصيف الصورة هنا بالحيوية والحركة ، والمروجان ، والاضطراب » .

وليس من شك في قوة الشبه بين ذلك كله وحديث الدكتور مرتاض عما سمّاه بالخيّر المتحرك .

وأما ما أطلق عليه ( الخيّر المحاصر ) فيمكننا أن نلطف ما يوحى به من حديث الأستاذ قطب عن مواضيع من القرآن جاءت فيها الصورة حول دلالات من هذا القبيل ، نحو قوله تعالى : ( إنا جعلنا في أعتاقهم أخلاقاً فهي إلى الأقدان فهم مفحمون وجعلنا من بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً ) في وصف حالة عدم الإلفة ما يسمعه بعضهم من الهدى - يقول الأستاذ قطب « كأنها هناك حواجز ملأية تفصل بينهم وبينه » ( ص ٧٠ ) . ويقول : « يكون الوصف حسيّاً بطبيعته فيختار ( يقصد النص القرآني ) عن الوصف هيئة تجسّمه ، كقوله : ( يدوم يشاهم الصداق من فوقهم ومن تحت أرجلهم ) في مكان ( يأتيهم من كل جانب ) ، أو ( يحيط بهم ) ؛ لأن هيئة الغشيان من فوق ومن تحت أدخل في الحسية من الوصف بالإحاطة » ( ص ٧٠ ) . ومن ذلك : « بل من كسب سيئة وأحاطت به خطيئته » ؛ يقول الأستاذ قطب : « فبعد أن تصبح الخطيئة شيئاً مادياً ... تتحرّك حركة الإحاطة » ( ص ٧٧ ) .

وأنا أدركُ الغرابة بالمثل الذي جاء به الدكتور مرتاض للخيّر المحاصر ، وهو قول الشاعر :

ترتمش الكلمات

محاصرها شهوة الحقد

تجعد ( حول ) أصابعها

لئىّ تقبّلان سجن هنا ترسم ؟

وسبق التنبيه إلى أن الناقد قد قرأ - في البيت الثالث - كلمة ( حول ) - بالإضافة إلى ياء المتكلم - قرأها ( حول ) بالإضافة إلى الأصابع ؛ وهو ما ترتب عليه الخطأ في توجيه المعنى ؛ إذ لا يخفى الفرق بين عبارة النص الأصل :

تجعدْ حَوْلِي أصابعيها

وقراءة الناقد :

تجعدْ حَوْلَ أصابعيها

أما هنا فإنّ أشير إلى صور المحاصر - أو ( الإحاطة ) - الواردة في النص القرآني ، وحديث الأستاذ قطب عنه ، وإلى دلالات : ( السد ) و ( الأخلاق ) و ( الغشيان ) و ( العذاب ) في التصانيف المختارة ، ثم إلى : ( المحاصر ) و ( القضيان ) و ( السجن ) في نص الشاعر الذي وقف عليه الناقد ، ثم أشير إلى ما قد يكون من تأثير لتحليلات الأستاذ قطب وعباراته على قول الدكتور مرتاض بهذا الضرب من الخيّر .

أكثر من هذا أكاد أُلحّ التشابه ، إن لم يكن الاحتواء المعاند ، في حديث ( الخيّر ) من أسابيه عند الدكتور مرتاض ، وفي حديث

والاستمرازم منه ، والأزوار عنه ، والصجريه « ، ثم يتصل : « هل يعود بعض ذلك إلى الصجر عن إدراك خصائصه الجمالية الرائعة ، أو إلى علل أخرى ؟ » ص ١٩١ ، هكذا أكد - مطمئنا - وجود الظاهرة ( أعني ظاهرة انصراف النقد العرب عن دراسة الإيقاع ) ، ثم راح يسأل عن أسبابها . وهو الآن يتحلى : « من بن النقد العرب تحدث عن الإيقاع في النص العربى الأصيل فوقه حقه ، وبسط فيه حديثه ، ونظر حوله النظريات ، وأصل من حوله الأصول ؟ »

من الطبع أن يجب للدكتور مرتاض عن تسأل هذا بأنه : لا أحد - أعني لا أحد درس الإيقاع العربى ، ليبقى في نظر نفسه الملقب الوحيد .

وتتصل الآن - فلما لهد الدعوة الظلمة - أين ذلك السخط ، والاستمرازم ، والأزوار ، والصجر . . الخ ، ما أقدر به - على حسب قوله - حديث النقد العربى عن الإيقاع ؟ ( اللهم إلا أن تكون ذاكرته قد علقت بعض كلمات حول السجع والشعر تعود إلى عصر الرسول ( ص ) ، مما لم يقصد به إطلاقا إلى قيم الإيقاع والصوت فيها ) . ثم لم يتحدث المرحوم الأستاذ العقدة عن اللغة العربية فيصفها بأنها ( اللغة الشاعرة ) ، بمعنى أنها لغة بنت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية « ، وإن « هذه الخاصية في اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة ، إلى تركيب مفرداتها على حدة ، إلى تركيب قواعدها وجاراتها ، إلى تركيب أحوالها وتفعيلاتها في بنية القصيدة ( ١٢٢ ) » .

ولست أريد أن أعدد الكتب التى تناولت الإيقاع العربى - دون سخط أو استمرازم أو صجر - فللك ما لا يجهل القارىء ، وحسبى هذه الإشارة إلى كتاب الأستاذ العقدة ، لأن رايه في شاعرية اللغة العربية بطبيعة وضعها يمثل المقدمة الكلية التى تحمل رداً كافيا على ما يكون من مثل دعاوى الدكتور مرتاض ، سواء ما يتعلق بخصوصية الإيقاع في العربية ، شعرها ونثرها - أو - وهذا هو المهم الآن - بأذواق نقادها التى لا يمكن أن تكون في وادٍ وطبيعة اللغة وموسيقاها في وادٍ آخر ، كما يتصور - أو يُصور - الدكتور مرتاض .

وأقول : ( يصور ) بدلا من ( يتصور ) لأن الأستاذ سيد قطب ( الذى يعرف الدكتور مرتاض - في تقديمي - كتابه في ) التصوير الفنى في القرآن ) معرفة جيدة قد تحدث عن الإيقاع لا في نص بشري ، وإنما في نص القرآن ذاته ، جاعلا من الإيقاع والموسيقى بصفة عامة بعضا مما تتوسل به الصورة القرآنية إلى تحقيق غايتها ؛ هكذا يقول :

« التصوير هو الأداة المفضلة في أساليب القرآن . . . ويجب أن نتوسع في معنى التصوير حتى نذكر أفاق التصوير الفنى في القرآن ؛ فهو

تصوير باللون ، وتصوير بالحركة وتصوير بالإيقاع ؛ وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار ويترسُ الكلمات ، ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور تتصلها العين والأذن واللسان والخيال » ( ص ٣٥ ) .

ومرة أخرى يقول : « إن القرآن إيقاعاً موسيقياً متعدد الأنواع ، يتشاكل مع الجوى ويؤتى وظيفة في البيان . . . » . إن هله للموسيقى القرآنية إشباع للنظم الخاص في كل موضع ، وتابعة لقصر الفواصل وطولها ، كما هي تابعة لانسجام الحروف في الكلمة المفردة ، ولانسجام الألفاظ في الفاصلة الواحدة » ( ص ٨٦ ) .

وقد ذكر أن القرآن « قد جع بين مزايها النثر والشعر جعاً ، فقد أعطى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات الثابتة ، فبال ذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة ، وأخذ - في الوقت ذاته - من خصائص الشعر الموسيقى الداخلية والفواصل المتقاربة في الوزن ، التى تغنى عن التفعيل ، والتقفية ، التى تغنى عن القوافي » ( ص ٨٧ ) .

كما تحدث عن ضروب من الإيقاع منها : الإيقاع السريع ( ص ٩٣ ، ٩٤ ) ، والإيقاع المتوسط الزمن تبعاً لتوسط الجملة الموسيقية في الطول ( ص ٨٨ ) ، كما تحدث عن الموسيقى المتموجة الطويلة ، وعن « الأثران الخارجى في النغمة و « الروح الداخلى فيها » ، الذى يعود إلى خصائص في جرس الحروف والكلمات » ( ص ٩٥ ، ٩٦ ) . كذلك تحدث عن نظام الفواصل والقوافي وتنوعه في السور المختلفة ، وفي السورة الواحدة ، وغلبة قوافٍ معينة على سور معينة لأغراض ورمزية خاصة ( ص ٩٠ ) .

وذلك ما استقل - بشكل أو آخر - في حديث الدكتور مرتاض عن ضروب الإيقاع - أو أنماطه - في قصيدة المئال .

فلذا لم يكن الأمر كذلك ، فهو - على أقل تقدير - شاهد على بطلان الدعوى بخلاف الدراسات العربية في النقد من كذا وكذا وكيت وكيت .

والخلاصة . . أننا أمام كتاب محسوب على الدراسة النقدية ، معنى يتناول جانب عده من نصّ شخص ، بما يمتنه ذلك من تحدّد الموضوع ووضوح الهدف ، وما يرجيه من ملاعبة النيج وسلامة المنطق النظرى والموقف النقدي للمؤلف . وقد كان ذلك منتظراً لولا ما دأب عليه من مخالفة هذه الأصول في النظر والتطبيق ، عن عمد أحياناً ، وسوء فهم أحياناً أخرى ، في لغة تحسها التعال وسداها الاستخفاف بالقارىء ، على نحو جعل كتابه أقرب إلى جبال الدعاية ، الدعاية لنفسه وللشاعر ( وإن كان المئال - للشفقة - لا يحتاج إلى دعاية ) منه إلى العمل النقدي الموضوعى ، فجاه مزيجاً عجيباً يصعب على الإنسان تصنيفه .

#### الوقاض

( ١ ) بنية الخطاب الشعرى ، عبد الملك مرتاض ، ٢٤٥ .

( ٢ ) P. Guiraud, "Rhetoric and Stylistics" Current Trends in Linguistics; Vol. 12, p. 943.

- ( ٣ ) نظرية الأب - تأليف : ١ . وارن ، و . . وإليك ، ترجمة عيسى الدين صبحي ، ص ١٨٠ .  
( ٤ ) عبد الملك مرتاض ، السابق ١٧ ، ١٨ . ( ٥ ) نفسه ص ٨ . ( ٦ ) ص

- (٣٦) ص ١٨٨. ص (٣٧) ١٩٣ ، ١٩٤ . ص (٣٨) ٢٠٤ .  
 (٣٩) تراجع هذه المصطلحات في الكتب اليلانية ، ويلماعة كتب اليلاع المولسة ، مثل كتاب (تحرير التجميع) لابن أبي الإصبع المصري .  
 (٤٠) تراجع نقد الشعر للعلامة في صفر في الحديث عن قيمة التصريح .  
 (٤١) مرتضى ص سابق ص ٢٠٥ . ص (٤٢) ٢٠٦ . ص (٤٣) ٢٢٠ .  
 (٤٤) ص ٢٢٥ . ص (٤٥) ٢٢٦ ، ٢٢٧ . ص (٤٦) ٢٢٤ .  
 (٤٧) ألقص عبد القاهر الجبريتي - ودرق تفكره الأديب يلقى أثر الجلسط - للأفص في الحديث عن حط كل من مرافعات اللغة واصل التكلم للنشر في الأثر الأديب .  
 وذكره - بانصط - أن كل ما هو ضروري يتصل إلى اللغة ، أما ما يتصل بالتركيب - ويلماعة في الآثار الأديب - فهو من صنع التكلم .  
 (٤٨) مرتضى ص سابق ص ٢٢١ . ص (٤٩) ٢٢٥ .  
 (٥١) ص ٢٢٩ ، ٢٣٠ . ص (٥٢) ٢٢١ ، ٢٢٢ . ص (٥٣) ٢٢٣ .  
 (٥٤) من قصيدته «هوامش غامضة على لغوية ابن زريق البغدادي» - من ديوان بالمتون نقله - ص ٤٣٦ ، من مجموعة ديوانين صدرت عن دار العودة سنة ١٩٧٧ في مجلد واحد .  
 (٥٥) مرتضى ص سابق ص ٢٢٤ . ص (٥٦) ٢٢٧ ، ٢٢٨ . ص (٥٧) ٢٢٥ .  
 (٥٨) ٢٥٣ - ٢٥٤ . ص (٥٩) ١٠٩ . ص (٦٠) ١٠٨ .  
 (٦١) ص ١٨ ، ١٩ . ص (٦٢) ٢١ .  
 (٦٣) دلائل الإصطلاح ط . الخليلي ص ٤٢٦ .  
 (٦٤) الأديب الصغير ، ص ٥ ، ٦ ، ٧ . ص (٦٥) حيار الشعر ، ص ٦ . ص (٦٦) للحد الشعر ، ص ١٩ ، مكتبة الخليلي ، ط ٣ ، ١٩٧٨  
 (٦٧) سر القصة لابن سنان ، ط . ص ٨٢ - ٨٤ .  
 (٦٨) تراجع في هذا كتاب (الأبعاد الكلامية والفلسفية في نقد الجلسط) - تحت الطبع - لكتاب للعلامة .  
 (٦٩) نزعة الأديب في طبقات الأدياب ، لابن الأثيري ، ص ٦١ ، طبعة لندنية .  
 (٧٠) تراجع كتاب (المصنفين) .  
 (٧١) في قول أبي تمام :  
 لم تكن - بعد الخمر - ماله لقي قسراً من صاو لاسلماً يسبقه فهو  
 (٧٢) مرتضى ص سابق ص ٤٢ . ص (٧٣) ٥١ .  
 (٧٤) ص ١٩١ . ص (٧٥) ١١٣ .  
 (٧٦) ص ٩٦ من كتاب (التصوير الفني في القرآن) للمرحوم الأستاذ سيد قطب ، دار المعارف ص ٩ .  
 (٧٧) التصوير الفني في القرآن ، ص ٣٤ .  
 (٧٨) بنية الخطاب الشعري ، ص ٧٧ .  
 (٧٩) التصوير الفني ، ص ٦٤ . ص (٨٠) التصوير الفني ، ص ٦٦ ، ٦٧ .  
 (٨١) ص ١٢٢ .  
 (٨٢) اللغة الشاعرة - للأستاذ الطه - مكتبة فريب - ص ٩ .

- ٣١ ، ٣٢ . ص (٧) ٣٢ . ص (٨) ٣٤ . ص (٩) ٣٩ .  
 (١٠) ص ٤١ ، ٤٢ .  
 (١١) ألقص صنميه بضميد المتني في وصف الحبس .  
 (١٢) عبد الملك مرتاض ، سابق ص ٤٠ . ص (١٣) ٣٩ .  
 (١٤) ص ١٤ . ص (١٥) ٤٧ . ص (١٦) ٤٨ ، ٤٩ .  
 (١٧) ص ٤٩ . ص (١٨) ٤٧ . ص (١٩) ٥٠ .  
 (٢٠) ص ٥١ . ص (٢١) ٤٨ . ص (٢٢) ٥٢ .  
 (٢٣) ص ٥٤ . ص (٢٤) ٥٥ ، ٥٦ . ص (٢٥) ٥٥ .  
 (٢٦) ص ٥٦ . ص (٢٧) ٥٩ . ص (٢٨) ٥٧ .  
 (٢٩) ص ٥٨ . ص (٣٠) ٦٠ . ص (٣١) ٦١ ، ٦٢ .  
 (٣٢) ص ٦١ . ص (٣٣) ٦٠ ، ٦١ .  
 (٣٤) حول هذا للمعنى كتبت عشرات الكتب والمقالات وطلعت للديوانين بأفلام كثيرين من أعلام النقد ورواد الشعر الحر بما يصعب حصره هنا . يمكن أن نذكر بكتابات صلاح عبد الصبور ، ونزارك الملائكة ، وعز الدين إسماعيل ، وعصمت منصور ، ونعمت أحمد فؤاد ، وأليس عوض ، وعبد المتين ، وغيرهم .  
 (٣٥) عبد الملك مرتاض ، سابق ص ٦١ . ص (٣٦) ٦٢ . ص (٣٧) ٧٠ ، ٧١ .  
 (٣٨) ص ٧١ . ص (٣٩) ٧٠ . ص (٤٠) ٧٢ ، ٧٣ .  
 (٤١) ص ٧٩ . ص (٤٢) ٤٣ ، ٤٤ . ص (٤٣) ٨٧ .  
 (٤٤) ص ٦٥ من الديوان . ص (٤٥) ١٠٨ .  
 (٤٦) قصيدة (في الصيف فيمينا الوطن) - ١٩٧٤ - من ديوان «هوامش غامضة على لغوية ابن زريق البغدادي» ص ٤٤٥ - ضمن مجموعة من ديوانين الشاعرة دار العودة ١٩٧٧ .  
 (٤٧) مرتاض ، سابق ص ٩٥ . ص (٤٨) ٩٧ . ص (٤٩) ٩٦ .  
 (٥٠) ص ١٣٣ . ص (٥١) ١٣٠ ، ١٣١ . ص (٥٢) ١٣٦ .  
 (٥٣) ص ١١٤ . ص (٥٤) ١٠٩ ، ١١١ .  
 (٥٥) تراجع ص ١١٤ حيث يصف (الحزب) بأنه امتداد لكون للصورة الفنية .  
 (٥٦) مرتاض ، سابق ص ١٧٨ . ص (٥٧) نفسه ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ .  
 (٥٨) Thorne, (J. P.): Generative Grammar and Stylistic Analysis, 186, 187 New Horizons in Linguistics.  
 (٥٩) مرتضى ، سابق ص ١٢٩ . ص (٦٠) ١٤٢ . ص (٦١) ١٣٨ .  
 (٦٢) ص ١٤١ . ص (٦٣) ١٤٢ . ص (٦٤) ١٤١ .  
 (٦٥) ص ١٢٧ . ص (٦٦) ١٤٥ . ص (٦٧) ١٥٧ ، ١٥٨ .  
 (٦٨) ص ١٥٨ . ص (٦٩) ١٥٩ . ص (٧٠) ١٧٢ ، ١٧٣ . ص (٧١) ١٦٦ .  
 (٧٢) كتاب (الحصان لابن جني ٩٨/٣ ط دار الكتب المصرية .  
 (٧٣) مرتاض ، سابق ص ١٢٩ ، ١٣٠ . ص (٧٤) ١٨١ - ١٨٤ . ص (٧٥) ١٦٩ من الديوان .

## صفاء زيتون : عصافير على أغصان القلب

فريال جبوري غزول

على الأغصان

في قلبك

كان الطفل ،

والإنسان .. عصفوراً

يفضي الحب والنورا

ويرقص ، لحنه نبضك

يحبُّ الحزن واللوعة

وجرحاً دوماً دمه

فدايياً

ولزهراً

وزيتونا

عمود يسرى حلمي

في سالف الزمان وغابر الأيام كان العرب يسمعون وراهمهم الشعرية ، ويظفونها بالذهب ، ويملقونها على الكمية ؛ ولهذا أطلق على هذه القصائد المختارة والمملقات « . فالمملقات ليست إلا المقابل للجاهل لكتب المتنبهات الشعرية في عصرنا هذا (١) .

ونجد في كل المختارات الشعرية والمقتطفات الأدبية منظوراً فكرياً وجماليّاً - واعياً أولاً واهياً - يبرحه صاحب الاختيار ؛ أي أن هناك سيميوطيقاً للمتنبهات ، ودلالة لنظام المجموعات الشعرية ؛ فكأن أن الأدب نظام علامات مركب ، لأنه يشكل نظاماً ( أدبياً ) مبنياً على أساس نظام علامات سابق له وهو اللغة ، يمكننا أن نقول إن جميع القصائد تشكل نظام علامات أكثر تركيباً من الأدب ؛ لأنها تقوم بإنشاء نظام دلالي مبنى على أساس نظام علامات مركب ، وهو الشعر . ومعنى هذا أن المتنبهات الشعرية نظام شليد التركيب

سيميوطيقاً ؛ فهو مركب المركب ، أي أن التركيب يصعد إلى الأسس الثالث ، كما يقال رياضياً (٢) . بل يمكننا أن نقول إن عملية اختيار المجموعة لا تقل أهمية وفنية عن عملية المنتج السيميائية ، التي توصل رسالة الفيلم إلى المتفرج . ولو أضفنا إلى كل هذا أن المختارات التي نحن بصدد عرضها « عصافير على أغصان القلب : أشعار فلسطينية » التي أعدتها وقدمتها صفاء زيتون (٣) ، وتشمل رسوماً للفنان نبيل تاج ، لوجدنا مجالاً لبحث التكامل بين أنظمة العلامات الرمزية ( الشعر ) وأنظمة العلامات الأيقونية ( الرسم ) .

فلنبداً بتبلة عن كتب المتنبهات في التراث العربي والعالمي ، خلفية لموضوعنا . ولكتب المتنبهات الشعرية في التراث العربي تاريخ حافل ، فهي مصدر يستقى منه ، ويؤخذ يحتلى به (٤) . فكم من عرب دخلت دواوين الحماصة والسبع الطوال في تشكيل حساسيته الشعرية بشكل مباشر أو غير مباشر ! لقد تكاثرت كتب المتنبهات الشعرية وتعددت في تراثنا ، إلا أنه ، كما يقول عمر الدقاق ، « على الرغم من تشابه كتب المختارات واستقائها من مصادر واحدة فقد كان لكل كتاب طعم يتم على ذوق صانعه ، ولون يدل على شخصية مؤلفه » (٥) . وقد اهتم عز الدين إسماعيل بالتمييز بين أسس الاختيار في المتنبهات ، « ولم تتح هذه المختارات نوعاً واحداً في منتج جمها وفق أسلوب تصنيفها . حتى إن بعضها قد يتفق في هذا مع بعض أحياناً ، ولكن حتى بين هذه للمجموع المثقفة بعامة في أسلوب تصنيفها يظل هناك بعض مظاهر الاختلاف . وفي وسعنا أن نقسم هذه للمجموع من حيث منهجها وأسلوب تصنيفها قسمين رئيسيين : قسماً يعتمد الجفردة للاختيار دون الالتزام بأي تصنيف موضوعي ؛ وقسماً يلتزم منهجاً يمينه في التصنيف ، ويتخذ من الموضوع الشعري دليلاً على هذا التصنيف » (٦) .

أما النوع الأول فبالإضافة إلى المملقات - التي يقال إنها سبع وأحياناً عشر - هناك المقطوعات ، لجامها المقضل الضبي ؛ وتعد

هناك غنارات شعرية أخرى من التراث العربي ، لا مجال للدخول في تصنيفاتها ، لأنها تتبع أحد الأساق الثلاثة للأكوكة ، ويمكن التعرفا من خلال كتب تنفي مصادر التراث الشعري . وهنا يستحق الذكر أن الماصرين لم يهتموا باختيار أسلافهم فقلما يجمع غناراتهم الخاصة ، ومنها غنارات عمود ساسي البلروعي في أربعة أجزاء ، و غنارات خليل حاوي في تسعة أجزاء ، و غنارات أدونيس بعنوان « ديوان الشعر العربي » في ثلاثة أجزاء .

وقد لعبت للتصنيفات دوراً مهماً في ترسيخ الأدب وترسيخ الحساسيات الفنية وصال القيم الجمالية ؛ وتتمدد شعور هذه المختارات التراثية غير دليل على أهميتها . ويحذر بنا أن نشر إلى دور التصنيفات من خلال علاقتها بالسلطة المعرفية ؛ فراجع منتخب معين يؤمله لتقديم نماذج تحمي وتسلطهم ، وقد يصبح مرجعاً وإطاراً لمصليق الإبداع والنقد . وما لا يخفى أن شيوخ مصنفات معينة ورواجها لا يرتبط فقط بجعلها وفلسفتها ، بل كثيراً ما يرتبط بأمور لا تتصل بالجمال والفكر وإنما بالتوزيع والنقد ؛ أي أنها ترتبط بمسائل تجارية وإيديولوجية . فالتصنيفات - التي أصبحت موضوع نقده - تسهم في بناء الثقافة وتشكيل المأثورات المتداولة ، أو ما يسمى بالفاعلة الأدبية ؛ أي هيون الأدب ولهمات الكتب<sup>(١٧)</sup> . وكيفية علاج الفكر الفرنسي ميشيل فوكو التشكيلات القرولية وأطماطها وكيفية بناء المفاهيم والاستراتيجيات الخطابية ، التي كثيراً ما تكون شبكة التقاليد المهيمنة على ما يقلل وكيف يقلل<sup>(١٨)</sup> . وفي ضوء المنهج « الفكري » لا بد أن نأخذ في الحسبان دور التصنيفات في الأرشيف المعرفي ، حيث تقوم بفصل للمعروف عن المجهول ، والناقص عن الكامل ، والتميز عن المماثل ( كل ذلك من وجهة نظر الجامع ) ، وبذلك تتحدد أبعاد الموضوع بحلف البيض واستهداف البيض ، وإضافة جزء والتعظيم على آخر . وأنظر ما تكون التصنيفات عندما تكون موجهة إلى الغرب من الثقافة ؛ أو الناشئة الصغيرة فيها ؛ فالقريب الذي لا يعرف الكثير عن ثقافة ما ، والذي قد يقع على تصنيفات مترجمة عنها ، سيحكم على شعب ما وأدبه من خلال ما يقدم إليه . أما الناشئة فلأن سنة صغيرة ، وحساسيتها الأدبية غضة ، فلا إلتفاتات الأولى عنده أهميتها الخاصة . إن غنارات الناشئين قد تشددم إلى الشعر أو تصرفهم عنه ، وقد تحقق أواصر حب بين النص والقراء أو تلغهم إلى اللال حلاً .

وقد بينَ الفكر الفلسفي إدوارد سعيد دور التصنيفات المترجمة في تعزيز المقولات الاستشراقية ، وذلك في شرحه وتحليله لدور المختارات التي جمعها المستشرق الفرنسي سلفستري دي ساسي ، وبصورة خاصة تصنيفاته التي أطلق عليها ( *Chrestomathie arabe* ) أي « منتخبات عربية » ، وهي في ثلاثة أجزاء<sup>(١٩)</sup> . وجولة سريعة في الأدب المعالي متشكّل لنا توضيح أهمية التصنيفات الشعرية في رسم معالم الخطاب الأدبي السائد ، وهيمنة النماذج الجمالي معين ، ومن ثمّ أهمية التعامل المبني مع التصنيفات المطروحة . وعلى سبيل المثال لا الحصر نشير إلى المختارات اللاتينية التي ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي ( *Carmina Burana* ) ، والتي تلونت ولونت القرون الوسطى في أوروبا ، وقد تلونها الكتّابون من خلال تلحين الموسيقى والألحان المعاصر أوف *Orff* . كما أن تصنيفات الأشعار الشعبية الإنجليزيرة أثروا على الحركة الرومانسية<sup>(٢٠)</sup> . أما تصنيفات ( الكثر الشعبي )<sup>(٢١)</sup> فلم

أقدم غنارات لمعون الشعر<sup>(٢٢)</sup> . والاختيار هنا لا يرتبط بالمعاني وأغراض الشعر بل بجماليات القصيدة ( كما يراها جامعها ، ويدون تبرير نقدي ) ، ولا يخضع كذلك للتبويب . وقد تلا تصنيفات غنارات الأصمعي ، [ السمة بالأصمعيات ] التي أخلّت بها المصنفات ، إشارة إلى أن جامعها زاد المصنفات ونمّحها . ونسب الاختيار عند الأصمعي لا يتميز عنه عند المفضل ، وإن كان يختلف عنه ذوقاً ؛ أي أن كليهما يقدم أجود القصائد غير مبنية<sup>(٢٣)</sup> .

ومن النوع الثاني نجد ديوان الحماسة لأبي تمام ، الذي يقال إن جامعها الشاعر أطلق عليه « الاختيارات من شعر المشعراء » ، ولكن التسمية سقطت عنه وأصبح يسمى باسم بابيه الأول وهو الحماسة<sup>(٢٤)</sup> . مع أن هناك تسمة أبواب أخرى ، هي : المراثي ، الأدب ، النسب ، الهجاء ، الأضياف والمديح ، الصفات ، السير والنماس ، الملح ، ملامة النساء . وفي كل باب يقدم أبو تمام مقطعات شعرية غنارة . وقد جاء من بعد أبي تمام عدد من الشعراء والنقاد اختاروا دواوينهم معارضة أو محاكاة لأبي تمام ، كالبيهري والمصري وغيرهما . أما حماسة البيهري ، فليد أبي تمام ، فشمس مائة وأربعة وسبعين باباً . وفي حين يمكننا أن نعدّد استراتيجيات أبي تمام في التقسيم بتكررها على الأغراض الشعرية أو التيمات الشعرية ، نجد أن استراتيجية البيهري في التوبيخ تركز على المواقفات . وهذا يدل أيضاً على تمكن المجلس التمييزي وظلوه عند البيهري ، بعد أن كان عند أسلافه حاجباً تصنيغياً ، فكان يمكن إجمال عدد كبير من أبواب البيهري تحت باب الحماسة ، ولكنه فضل أن يميز ، على سبيل المثال ، « فيها قيل من إدراك الآثار والأشياء من الملو » ( الباب الثالث عشر ) ، و « فيها قيل في ذم القراء والتضوير به » ( الباب الرابع عشر )<sup>(٢٥)</sup> . ولكن يبقى عند كليهما مبدأ التقطاع أبيات مترعة من القصيدة لتشكيل شاهد شعري يُقرع للاستشهاد به في مناسبة معينة . ومن هنا تقرب غنارات كل من أبي تمام والبيهري ، ومن نسج على منوالهما ، من مفهوم التصنيفات في التثري الأولى ، السمة « أنثولوجي » ، فكلمة « أنثولوجي » تعني حرفياً : باقة ؛ وهي مركبة من « أنثوس » ، التي تعني « وردة » ، ومن « لوجين » ، التي تعني « الطغف » . وقد قام الشعراء الإغريق بجمع باقات وأكامل من هذا النوع قرونًا قبل الميلاد وصنّفوها على حسب أغراضها ، وأحياناً جمعوا مقطعات شعرية حول موضوع واحد<sup>(٢٦)</sup> .

أما أبرز زيد القرشي في غناراته « جهرة لشاعر العرب »<sup>(٢٧)</sup> ، فقد زأوج بين مبدأ التوبيخ ومبدأ المحجوة وتقابها ، وانتهى بأن صنف غناراته في مجموعات تضاضلية وتدرجية ، مرصاً بذلك نتيج التقسيم الطبقي ، وإن شدّ أحياناً فاستغاض عن المستوى بالفرض . ونرى في نحوه التصنيفي تقاطع الهجين السالفي الذكر . وقد اختار القرشي تسماً وأربعين قصيدة تسمة وأربعين شاعراً ، ووزعهم على سبعة أبواب هي : للملقات ، للمجهرات ، للتحف ، للملهمات ، للمراثي ، للشوات ، للمحامات . ويمكننا أن نرجع أن القرشي اختار نظامه الدلالي السباعي أولاً ، ثم شرع يملأ كل باب بسبع قصائد ؛ أي أن النظام سابق ذنياً - إن لم يكن عرفياً - على الاختيارات ، ولا لما كان على هذه الدرجة من الصرامة الرأبسية . كما أن القرشي اختلف في غناراته عن المختارات السابقة له بانتاج تصنيفاته مقدمة مسبهة .

أكثر منها اختارات تسقط وتستبعد . فإذا كانت المختارات التراثية تقدم لنا مفهوماً تخريبياً للشعر العربي القديم ، فالمختارات الشعرية الفلسطينية تقوم بتقديم مفهوم تمثيل للشعر الفلسطيني المعاصر . وقد يرجع الفرق إلى الاختلاف في الظروف واللباسات ؛ فالعرب القديم لم يكن مهتماً في ثقافته ، مشككاً في لفته ، كما هو اليوم ؛ فكانت المختارات المعروفة في التراث - سواء اتفقت أو اختلفت مع ذوق جامعيها - تقوم بتقديم ما تعدله الجزء للتشيز من الإنتاج الشعري ، ذلك الذي يعلو ويشيح ؛ فهي تنظر إلى ديوان العرب الشعري بعين غير المجواهر الثمينة ، مميزة بين أمانها وأغراضها ، وختارة نفاستها وعيونها ، فالصورة التي تحكم نسق للمختارات التراثية نابعة من علم الكيمياء إن لم يكن من سوق الأحجار الكريمة .

أما اختارات الشعر الفلسطيني ، وأنا أنكم هنا بصورة خاصة عن ديوان صفاء زيتون - فالصورة التي تستعني في تمثيل نظام اختياراتها ليست مستقاة من كيمياء لا عضوية ، بل من جسد حي ، لكل عضو فيه وظيفته وقوده وأهميته . إن سيميوطيقا الاختيار عند صفاء زيتون تنبع من التواصل العضوي بين كل التيارات الشعرية ، والتراكم السيولي لكل الروايات الأدبية ؛ ولهذا فهي لا تقيم وزناً في تبريرها للأجيال والمدراس ؛ لأنها كلها - في التحليل الأخير - تصب في بحر واحد ، وتغلي كائناً واحداً ، فهي تنبعث من محور واحد ، والاختلافات في صياغة القضية الفلسطينية شعرياً ليست خلافات بل تقاسيم ، ويوحى نادر تستخدم صفاء زيتون استمارة موسيقية لتسير عن منطلقها :

« عصفافه إلى الأشعار الفلسطينية التي اخترت مجموعة صغيرة منها ، محاولة في تواضع تنظيم فرقة موسيقية منسجمة الأنغام ، علماً تحمل من أنغامها نسمة من غير أرض البرتقال والزيتون للجلجل الجديد الذي حرم من فلسطين » ( ص ٧ ) .

ولكن عندما لا يكون الاختيار تخريبياً لها الذي يدعو الجامع إلى انتقاء قصيدة دون غيرها ؟ حينذاك يكون الخيار صعباً . تقول صفاء زيتون في تقديمها للمختارات :

« فلا تزال هناك في الأفق الفلسطيني عصفافير كثيرة شجوة النشم لشعراء مبدعين لم يسمعها كساي الصغير . كما اضطرت أصفاء أن اختار أجزاء صغيرة من الحان رائعة ، وكان الاختيار صعباً ، ولكن أمل أن أكون قد حققت الهدف ، وهو تصريف الفنان والفنات بالأشعار الفلسطينية ، وتوضيح الصلة بين الأشعار والأرض والشعب والتاريخ » . ( ص ٧ ) .

فالاختيار هنا متى على مبدأ الشريعة الثابتة ، أو البعض الذي يحل محل الكل ، والجزء الذي يقوم مقام المجموع . وهنا يتقاطع مبدأ الاختيار مع منطق المجاز للرسول ، حيث تنوب المجزئية عن الكلية ، كأن تقول « الشراع » عوضاً عن « القارب الشراعي » ، أو الوجه عوضاً عن الذات . فالخاتمة ليست تفضيل الشراع على القارب ، أو الوجه على الذات ، بل الاكتفاء بالجزء لتتبع عن الكل . وكثيراً ما يكون للجواز للرسول في الأدب - بلاشك - يمكن التمثل عنه ، فيمكننا أن نقول القارب الشراعي عوضاً عن الشراع ؛

يقتصر أثرها على الجمهور الإنجليزي بل تعداه إلى الثقافة والشعراء العرب في القرن العشرين ؛ إذ كانت هذه للمختارات مصدراً من أهم مصادر معرفة المثقفين العرب بالشعر الإنجليزي . وفي الأدب الفرنسي كان لتجنيب ( بولانس المعاصر )<sup>(١٨)</sup> ، المنشورة لا دورياً [ ١٨٦٦ - ١٨٧٦ ] ، أثرها في انتماء لودويجس . وفي القرن العشرين تأثر الشعراء في مطلع القرن بمختارات ( الشعر الجديد )<sup>(١٩)</sup> ، وتأثرت أجيال متعددة بكتاب ( فهم الشعر ) ، وهو مختارات تعليمية نشرت في أربع طبعات متلاحقة<sup>(٢٠)</sup> .

وكما أن المختارات الشعرية تلعب دوراً مهماً في هيمنة نزعة جمالية ما ، وفي ترسيخ قيم شعرية خاصة ، فهي أيضاً أداة قد توظف لزعزعة الخطاب المهيمن ، وتفكيك القاعدة الشعرية ، وتصلال الأسس الإبداعية ، وتقديم البدائل الفنية . وهنا يحدونا أن نشير إلى التقاطع الذي حصل بين الأقليات [ عربية ، أو لبنانية ، أو ساسية ] المستبعدة ، التي تلطم إلى تشكيل متبرها على الساحة الأدبية ، وبين تيار التفكيك في النقد الغربي ، الذي يحاول كسر سلطة النص من داخله ، والذي نطّر له الفكر الفرنسي ثقافة والجزائري مولداً جاك ديريديا . فالتهج التفكيكي ، يكشف عن الخفي في النص وعن متوارياته ، بغرض التفسير التقليدي له ، وهو بذلك يزعم السلطة المعرفية السلفية . أما الأقليات - سواء كانت من السود في الولايات المتحدة ، أو من النساء في الغرب ، أو من المناضلين في العالم الثالث - فقد وجدت في هذا التيار النقدي حليفاً تفكيكياً يسهم في تفكيك سيطرة الخطاب المعزى له وبعيته . وسارعت الأقليات إلى تقديم مشاريع من أدب المفسرين والمفسرات ، والمحموقين والمحموقات ، والمهمشين والمهمشات ، فأمسح بالفرد الباقي على إنتاج أدبي لم يكن معروفاً ولم يدخل في مفضليات جامع أو مستعيات نقد . وهكذا ظهرت مختارات شعرية فرضت نفسها على المؤسسة الجاهلية ، من قصائد ماو الوطية ، إلى أشعار المقاومة ، ومرتوداً بمختبرات مستعيلة وسبالية . وتشكلت منابر في المؤتمرات التقليدية تحت عنوان « الأدب للشعراء للاستعمار » ، فالتهميش قد يكون سببه إيديولوجياً ، كحذف شعر الصامليك والشتار ، أو شعر المناضلين وفدائين ، وقد يكون الحذف راجعاً لكون الشعر تجريبياً أو جديداً أن تتوصل المؤسسة الثقافية إلى هضمه واستيعابه . وما لا شك فيه أن عنصر الجفوة الإبداعية مهم في الاختيار بصفة ، ولكنه ليس الفصل بالضرورة ؛ وهذا ما كشف عنه بشكل واضح نقد « ما بعد النبوة » .

ولو رجعنا إلى مختبات الأشعار الفلسطينية لوجدنا منها الكثير وتعليل ذلك هو الرغبة في التجميع بعد التشتت الفلسطيني ؛ في لم شمل الكلمة بعد تفتت الكيان . هذا بالإضافة إلى الضرورة الملحة في إسماع الآخرين الأصوات للكبتة ، والصراخات للكبتة ، والقضية النسبة . ولهذا تبدل في المجموعات الشعرية الفلسطينية المتصلة ، ابتداءً بمختارات غسان كنفاني<sup>(٢١)</sup> في الستينات ، وانتهاءً بمختارات صفاء زيتون في الثمانينات ، بما في ذلك من مختارات عبد الوهاب السري المزبوجة اللغة<sup>(٢٢)</sup> ، و « ديوان الوطن المحلل » الذي أحده يوسف الخطيب ، وبمجموعة « قصائد منقوشة على مسلة الأثرية » التي قدم لها مير شافيق تلمو هذه المختارات جميعاً لجميع تحفظ وتصون



الفلسطينية التي تبدأ باتباع أولى عبر أشعار الباب الأول ، لتتجاوز وتجتسد وتجد في الأبواب التالية . إن كل باب نسبه مقعدة تربط بين الكلمة الشعرية والتاريخ الوطني في صفحة ، حتى لا تنقل جامعة اللبوان على القاء الناشء بالمعلومات ، ساعية لتوجيه قراءته نحو التلاحم بين الفعل والفعل .

ولكل مجموعة شعرية بداية ونهاية تشكلان علامتين فارقتين ؛ فمثلاً رتب عبد الوهاب المسيري ختاراته من الشعر الفلسطيني في ديوان [ العرس الفلسطيني ] بشكل تصاعدي ، ينطلق من جماليات الثورة بمرآتها وعشقا وسموحها ومقاومتها ، متبها بالنصر . فتصميم للختار وتبويبها يشكل إذن بياناً ؛ فهو « ترجمة » لشاعر « ثورة حتى النصر » . وقد انتجت صفاء زيتون ختارها بنشيد وطني لإبراهيم طوقان ، رُدد في أثناء الثورة الفلسطينية ١٩٣٦ - ١٩٣٩ ؛ وهو لا يخلو من خطاية وحماة تقتطف منه مقطعا :

موطن موطن  
الشباب لن يكمل  
نستقي من العري  
ولن نكون للعدا كالمعبد  
لا نسير  
فلنسا للمؤيدا  
وعهنا المتكيدا  
لا نسير  
بجنا التليد

وتنتهي المخفلات بشاؤن لشرى لطفى يطرحه محمود درويش في عام ١٩٨٢ بعد الفوز بالصليب للبنان : « فليسا أن تكون ولا تكون » ، وهو من قصيدة « مديح الظل العال » ، نقبس منها المقطع الذي ينتهي به ديوان صالح .

أشلاؤنا أسماؤنا  
حاصر حصارك بالجئون  
وبالجئون  
وبالجئون  
ذهب الذين مجهم ، فهبوا  
فلما أن تكون  
ولا تكون .

يظل علينا هاملت في هذه القصيدة يوجهه الفلسطيني ونيره المأساوية . ومن الحزن أن ترحل صفاء زيتون قبل أن تستمع إلى رد محمود درويش على تساؤل ل محمود درويش في جلد ذاتي ، حيث يقول في مطلع عام ١٩٨٦ « تكون . . . أو تكون : هذا هو القرار » (٣٣) . وبين مفارقة التركيب الحاربي وحشية المضمون ( « تكون » ) تكمن براعة الشاعر الفلسطيني وبلاغته . أما فلسفته فلأنها تعارض مقولة الفيلسوف الإسرائيلي مارتن بوبر Martin Buber الذي قال جلسته الشهيرة المأثرة أيضاً عن هاملت : « تكون ولا تكون » (٣٤) .

وموضوع الفلسفة للتبسة بالشعر تحمرا إلى الفلسفة التصلبية في ديوان صالح ؛ فللمخفلات هادفة . ويبدو جليا لنا أن ختاراته صفاء زيتون لا تسعى إلى فرض تفسير جملة ؛ فهي تكتفي بالتوجيه وتترك للقارئ التثنية عملية الربط الذهنية والوجدانية ؛ فهي تدرك أهمية الاستغلال الفكري والاستغلال الحقل . إنها تخدم صياغات مختلفة

ولكن في للمجاميع الشعرية لا بد من تعجيم للمختبرات لصيق الحيز . ولهذا لا يبدو لنا منطق المجاز المرسل فيه ترفاً بل ضرورة . صحيح أن الاختيار صعب كما تقول صفاء زيتون ، إلا أنه ليس اختياراً ؛ فما يوجه صاحبة اللبوان هو - أولاً - القارئ الناشء ، ولهذا فهي تنفخ قصائد سهلة التوصل ، وبسطة التركيب ، أشبه ما تكون بأغنية أو نشيد ، حكاية أو خبر (٣٥) . وثانياً تختار صفاء قصائد ذات صلة مباشرة بالأرض والشعب والتاريخ ، ولهذا نجد في هذه القصائد خريطة الوطن المحتل ، والفكر الكور الجماعي ، بالإضافة إلى وقائع تاريخية وإشارات تراثية ، سارعة إليها فيها بعد .

تشمل ختارات صفاء زيتون أحد عشر شاعراً فلسطينياً (٣٦) هم إبراهيم طوقان ، وتوفيق زياد ، وحنا أبو حنا ، وسميح القاسم ، وعبد الرحيم محمود ، وعبد الكريم الكرمي ( أبو سلمى ) ، ولديري طوقان ، وكمال ناصر ، ومحمود درويش ، ومعين بيسوس ، وهارون هاشم رشيد . ولها نجد قصائد ختارة لم [ وأحياناً مقطعات من قصيدة طويلة ] ، كتبت بين ١٩٢٩ - ١٩٨٢ ، وذلك في عشرة أبواب لا تخل نغلات تاريخية أو إنشائية شعرية ، بل هي دوائر متداخلة ، كل واحدة منها تحمل عنواناً : صورة شعرية مقبضة من الضمر المختار ، « على صدوركم بالقون » ، « بلغ الحزن بنا من الرجولة » ، « وأهلبيكم فيها حتى ، « لن يسموا إلا صبرهم سلاسل » ، « أه يا جرحى المكابر » ، « أنا اسمي فلسطين » ، « إني العاشق والأرض حبيبة » ، « ساحل روضي على وادي » ، « أسسى الحصى أبجدة » ، وأخيراً : « بيروت قصتا » فالتوب هنا نابع من الشعر ، والغرض منه ليس التصنيف بل الإجماع وخلق جو شعري تخرزه صورة العنوان .

ولو دققنا النظر في المختارات وتسللها لوجدنا أن نظامها تراخي [ سنكروني ] لا تماثلي [ دياكرونى ] . فصفاء زبون لا تقدم السابقيين ثم اللاحقين ؛ لأن قصيدة كتبت عن ثورة « والسلام » قد تكون المعادل الثلاثي للانتفاضة في الثمانينات ؛ ولهذا فهي ليست تاريخاً بل حالاً معيشاً . وهكذا نرى أن ديوان صالح على إحصاء القلب يدل - بسهولة - على تطور جماعته : إن الشعر الفلسطيني يشكل قصيدة متنامية وممتحة بجسد الوطن ونبيه وسريع أحداك ؛ قصيدة موحدة ، ومتعددة الأصوات ، ومختلفة النبرات ، لكنها متجانسة ومتآلفة ومتكاملة ، فمها شعر عمودي وأخرى حر ؛ وهي أحياناً قائمة بأخرى عاشقة ؛ وفيها لوحة الحزن أو صورة الغضب ، إلا أنها في آخر الأمر مسبوقة شعرية تغني لكونها مسلوب ، وتعلم بتحرير أرضه والعودة إلى أحضانها . وتتضافر مع هذه الرؤية رسوم الفلسطينية التقليدية (٣٧) فكما يحرك الشاعر من مفردات اللغة قصائد ذات مؤثرات متباينة ، تقوم المرأة الفلسطينية بإدخال زخارف تعريزية مبهره من ألوان متعددة ، وتختلف التصميمات الفولكلورية من قرية إلى أخرى ، ومن أبواب طقس إلى آخر ، ولكن التباين لا يلغى التآلف والوحدة . وتقوم رسوم نبيل تاج المبررة بإثرائها على كسر حلة التماثل بين الأبيض والأسود على الصفحة الشعرية .

ولذا كان الانتقال من باب إلى آخر في ديوان [ صالح ] لا يشكل نقلة ؛ نوعية أو زمنية ؛ فما الغرض منه ؟ الغرض هو تكتيف التجربة

لمبدأ ثابت ، وتشكيلات مستمرة لحدود واحد ، بلورة فكرة الوطن ، ومرسعة مفهوم النضال بدون تلقين . وتتوارى الناقدة صفاء زيتون لترك القصيدة تحدث عن نفسها بلاوسيط ، وإن كانت تحضر لتسقف القراريه عندما تحس بضرورة عروبا ، تنسج إلى تفسير مفردة عليية ، أو تبتصر صعب ، أو إشارة أدبية ، أو حدث تاريخي ( في الماشر ) وهي عندما تقوم بتقديم كل فصل تحت عنوان ملحوظة بالجماعة ، وتضع التعريف الفردي الخاص بكل شاعر في ملحق الكتاب ، هل نحررهملا نستطيع أن للمسيرة الجماعية أولية وأسقية على المسيرة الشخصية . لقد نجحت صفاء زيتون فيها أخفقت فيه الكتب المدرسية ومستحياتها ، التي لا تترك خيال الناس شيئا ، فقرر له المعنى والغرض والقيمة لكل قصيدة . لقد راهنت صفاء زيتون على ذكاء القارئ العربي ، وفلما عرفت متى تنسحب ومتى تتقدم ، فلم تقدم للناس دروسا عملة في العروض ، ولكنها شكلت له كلمات الأبيات حتى يتحسس الإيقاع .

اختارت صفاء لقراءها القصائد الموصلة التي تترد قصة أو تحكي خيرا أو تسجل واقعة . ولا يخفى أن عنصر السرد والحوار الدرامي في هذه القصائد يقرضا من ذوق الناس ، كما أنه يقدم نثرا وشعريا للمحنة الفلسطينية . تبدأ قصيدة « القصة » لكامل ناصر بالافتتاحية التقليدية : « وسأروي لك قصة ... » . وهذه القصة التي « تتبع من دنيا الحيام » ليست قصة أمير أو بطول ، ولا قصة فرد أو شخص ، بل قصة شعب ، « إنها قصة الأمم الجماعية » . أما قصيدة « الحامد الأول » لسميح القاسم فهي قصة برويا الشاعر بلسان الحكيم ، وهي أشبه ما تكون بترجمة ذاتية شعرية ، فيبدأ المقطع الأول : « ولدت على يدى كرمسة ... » والمقطع الثاني : « حشرت اسمى على القصة ... » والمقطع الثالث : « بنيت لعزق صغيرة ... » . ولكن في نهاية القصيدة تكشف أن « الأنا » ليست فردية بل عينية ترمز إلى الشعب ، وكما يقول الشاعر في خاتمة القصيدة « أنا شعبي » . أما قصيدة « أحكي للعالم » لسميح القاسم فهي قصيدة قصيرة ، تبدأ بالافتتاحية التقليدية كما في قصيدة « القصة » ، إلا أنها توجه القصص إلى العالم : « أحكي للعالم .. أحكي له قصة البيت الفلسطيني » ، والبيت هنا البيت العائلي والوطن الكبير في آن واحد . وفي قصيدة « أرفع يديك » هارون هاشم وشيد يصور الشاعر تجربته بعد احتلال غزة وتوقيف أهلها ومشاعره الغاضبة الثلاثة .

وفي قصيدته « قصة » يصور هذا الشاعر - مستخدما ضمير الأنا - ما حدث لطفل فلسطيني ذات يوم .. والرييح الطلق فزح الأريج ، حيث تسامح الجند عن أبيه ورفضت أمه أن تعلمهم بمكانه ، فما كان منهم إلا أن أطلقوا النار عليها وأحرقوا القرية . ويفتح توفيق زياد قصيدته « كفر قاسم » هكذا : « لقد كان ذلك ذات أصيل » ، ليسرد كيف كان أهالي القرية يعملون آمنين في حقولهم ، فلم يعرفوا بقرار حظر التجول ، وعند رجوعهم قتلهم الجنود الإسرائيليون نسلا ورجالا . وتحكي فدوى طوقان في قصيدتها « حزة » حياة إنسان بسيط كادح ، وما جرى له على يد المدر : « كان حزة / واحداً من بلدن كالأخرين / طيباً يأكل خبزه / بيد الكليخ كزوى البساطه الطيبين » فكيف انتهى حزة ؟ لقد انتهى شهيدا ، ولكن « لم يزل حزة مرفوع الجبين » .

وكثيراً ما يكون في القصيدة السردية أو الخنائية طفل يتسامل ، أو ناشئ ، يروي ، على نحو يساعد القارئ الصغير على التعاطف إن لم يكن التناطبق . ففي قصيدة « مع الغريب » هارون هاشم وشيد يسأل طفل أباه : « لماذا .. نحن في الخيمة .. ؟ » . أما قصيدة « الدفعة الحاققة » لكامل ناصر فهي موجهة لثلاثة صغيرة : « أتبينك ؟ ماذا ؟ / أمات أبورك ؟ ومات أبورك / وجارت عليك جراح السنين / وأدرجت في موكب اللاجئين / ١١٤ / » . وفي قصيدة « أطفال رفح » لسميح القاسم يسأل الأطفال الجيش الإسرائيلي : « فلماذا تأخذ الحلوى / وتعتبنا القنابل ؟ » . ويكتب عمود درويش قصيدة « إلى أم » على لسان رجل - طفل . كما أنه يسترجع طفولته في قصيدة « غريب في بلاد بعيدة » . ويبدى حنا أبو حنا قصيدته « طفل من شعبي » إلى « ذلك الطفل وسديقه ، اللذين تعاونوا فرغ أحدهما الآخر ليطل على شباك فرقة مسجون ، وغالب العتصة حتى رأى ، ضحياً ثم خلف في داخل الفرقة بهذه الكلمات : « تخفش منهم .. كن شجاع » . وقصيدة « خائف يا قمر » لتوفيق زياد تحكي خوف طفل من أخيه الكبير الذي عاد في آخر القصيدة « في شرف أبيض تلونه بقع من دماء » . وفي قصيدة « دائرة الطباشير الفلسطينية » - وفيها تضمين برعني - يقول معين بسيسو :

طفل يكتب فوق جدار  
طفل نبت بين أصابعه النار  
أيها الخوذات البيضاء جدار  
من طفل نبت بين أصابعه النار  
من طفل يكتب فوق جدار  
يكتب بعض الأحجار  
وبعض الأشجار  
وبعض الأشجار .

وهو في قصيدته « حصار بيروت » يوجه القصيدة إلى ولده محمد . وهذا بعض ما يقول :

ولدى محمد  
في ظلي الدامي تمدد  
أو فوق ركة أمك المعطش  
تمدد  
وإذا عطشت وجعت فاصعد  
نخلتة

تمتص عيني  
خذ رموش العين  
ريشاً  
يا محمد  
زهرة  
تمتص ضوء الروح  
زيتاً

أشعل القنديل واصعد  
يا محمد  
ثم فاصعد  
ثم فاصعد

ربما تحرق أشعاري وكني

ربما تطعم لحمي للكلاب

ربما تبقى على قرينتا كابوس وجب

ياعدو الشمس .. لكن .. لن أساوم

وللى آخر نبض في عروقي .. سأناوم !!

ويوظف عمود درويش التكرار مع النقصان في قصيدته « النزول من الكرمل » لكتبها يركز البؤرة على كلمة « تركت » بما فيها من مرارة .

تركتُ الحبيبة لم أنساها

تركتُ الحبيبة

تركتُ ..

أما غلوى طوقان فتستخدم « حريق » لازمة في قصيدتها « حرية الشعب » ، على نسق ما يفعل هارون هاشم رشيد في قصيدة « إنا لماندون » بعنوان القصيدة .

وفي القصائد المختارة مجال واسع لتلويح المجاز حتى عند قناريه مشدئ؛ ففي قصيدة « قسماط » لسميح القاسم يقدم الشاعر تشبيهات سهلة ، تبعد عن التجريد فيقول « عند أنا كالصخور » ، « وقاس أنا كالنسر » ، و « حلب أنا كالنسر » ، « ولكنني طيب .. كالسابل » ، « وسمح أنا كالسمائل » . وفي « قصيدة الأرض » لعمود درويش يتدرج القاري في تعرف تسمية الأشياء بغير أسمائها ، حتى إذا وصل إلى البيت السادس أدرك معنى الاستعارة :

أسمى التراب امتدادا لروحي

أسمى يدي رصيف الجروح

أسمى الحصى أجنته

أسمى العصافير لوزاً وتين

أسمى ضلوعي شجر

وأستل من تينة الصدر غصنا

وأقتله كالخجر

وأنسف دبابية الفالحين

وما يشد الانتباه في كثير من هذه القصائد المختارة هو تلاعبها مع الغناء الشعبي ، والشعر القديم في تناص<sup>(٢٨)</sup> . يشير أصداء الماضي الشعري والحاضر الجماعي ؛ فهذه القصائد تمتد أفقياً لتتواصل مع الموابيل والتراث الفولكلوري ، كما أنها تمتد عمودياً لتكون في حالة تماس مع عيون القصائد في التراث الشعري . ففي قصيدة « مولد » يوظف عمود درويش موالاً شعبياً فلسطينياً ، مستخدماً لازمته في قصيدته . وقد استوحى الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور الموال نفسه في قصيدة بعنوان « مويل الحوى » . قام بتلحينها الموسيقار حسين نازك . ومقارنة عابرة مستغنى للتدليل على الانتماء الشعري والجدل الفني بين عطاء الشعب وعطاء الشعراء في فلسطين . واكتفى بمقطعات :

الموال الشعبي<sup>(٢٩)</sup>

يما مويل الحوى يما مويليا

ضرب الحناجر ولا حكم النبل يا

ويفتح عمود درويش قصيدته « ناسي قليلاً » ( من « مديح الغل العال » ) : « ناسي قليلاً ، يا ابني ، ناسي قليلاً .. » .

وتتميز القصائد الغنائية التي اختارها صفاء زيتون ببساطتها ومباشرتها أحياناً ، كما في قصيدة عمود درويش « بطاقة هوية » :

سجل !

أنا حري

ورقم بطاقتي خسون ألف

وأطفائي ثمانية .

وتاسمهم .. سيالي بعد صيف !

فهل تغضب

وكما في قصيدة هارون هاشم رشيد بعنوان « فدائي » :

فدائي .. فدائي

وأقسم سوف أنتقم

لمن ذبحوا ، لمن أسروا

لمن جرحوا .. لمن حكموا .

وهناك قصائد أكثر غموضاً وأعمق بناء وإن كانت تحفظ ببساطة المنهج الشعري والتشكيك اللغوي ؛ ومنها قصيدة « صوت آخر وأحبك » لعمود درويش ، أقتبس مطلعها :

فريان

شمرك سلفي ، وكفأك صواتان

أقبل صوتاً

وأسمع صوتاً

وجبك سيني

وعينك نيران

والآن أشهد أن حضورك موت

وأن ضياحك موتان .

والآن أمشي على خنجر وأطفي

فقد عرف الموت أني

أحبك ، أني

أجند يوماً مضى

لأحبك يوماً

وأمضي .

ومن الناحية الأسلوبية فقد ركزت صفاء زيتون في مختاراتها على القصائد التي تتضمن تكراراً فنياً . والكثير من قصائد سميح القاسم يتميز بهذه الخاصية . ويبدو هذا جلياً في قصيدة مثل « خطاب في سوق البطالة » الذي يتميز بتكرار الصداة ، والذي يهيد ويكرر لتوثيق الرسالة : مهما حدث من مأس ومصائب فسأناوم وهذا مقطع من القصيدة :

ربما تسليق آخر شبر من ترائي

ربما تطعم للسجن شباهي

ربما تسطو على ميراث جدتي

من أثاث .. وأوان .. وعواب

ويقول امرؤ القيس يخاطب رفيقه<sup>(٣٠)</sup>  
 قسماً نيك من ذكرى حبيب وعرفان  
 ورسم صفت آياته منذ أزمان  
 ثم تضيف فدوى طوقان في قصيدتها :

وقال القلب : ما فعلت  
 بك الأيام يادار ؟  
 وأين القاطنون هنا ؟  
 وهل جماعتك بعد التأني ، هل  
 جماعتك أعيار ؟

ويقول أبو نواس في قصيدته الشهيرة « ملك أخر »<sup>(٣١)</sup> :

يادار ما فعلت بك الأيام  
 ضامتك والأيام ليس تضم  
 حرم الزمان على الذين عهدتهم  
 بك قاطنين ، ولزمان حرام

ثم تسترد فدوى طوقان لتقول :

وكان هناك جمع اليوم والأشباح  
 غريب الوجه واليد واللسان وكان  
 يحوم في حواشيها

ويقول المتن<sup>(٣٢)</sup> :

ولكن الشئى العربى فيها  
 غريب السوجه واليد واللسان

وهكذا نجد الأشعار الفلسطينية في هذا الديوان ، بالرغم من كونها  
 تتعامل مع الكيان الفلسطيني — بقراء ومدته وأشجاره وتاريخه ومفرداته  
 المحلية — إلا أنها قد جلدوها في التراث العربى المشترك لتصبح أشعاراً  
 قومية . وتكتسب هذه القصائد بعداً عالمياً لتعبرها عن جوهر  
 إنسانى : فالفلسطين — كما تشير هذه القصائد — هو عيسى وأيوب في  
 آن واحد .

وأخيراً ، وقبل التوقف ، أود أن أضيف أن هذا الديوان وإن كان  
 موجهاً للصغار والناشئين ، فهو أيضاً للذين بقيت فيهم جلوة الطفولة  
 وكما يقول محمود درويش في قصيدته « إلى أم » :

هرمْتُ ، فرمى نجوم الطفولة  
 حق أشارك  
 صغار المصافير  
 حوب الرجوع ..

يا ريت دمي نهر وأروى أرض بلادى  
 ونعيش طول العمر عيشة يا قافويه  
 يا مويل الهوى يا مويلها  
 ضرب الحناجر ولا حكم النذل فيها  
 ياريت صبرى جسر وأعمله معدية  
 ويمروا عليه الصبح لوج الفداية

مؤال [ محمود درويش ]

خسرت حلماً جيلاً  
 وكان ليل طويلاً  
 وما خسرت السيلال  
 لقد تعود كفى  
 هزى يدى بعنف  
 خسرت تسع زنايق  
 على سياج الحدائق  
 وما خسرت السيلال  
 حل جراح الأمان  
 ينساب نهر الأغاني

يا أم مهري وسيفى

« يا .. مويل الهوى يا .. مويلها  
 ضرب الحناجر ولا حكم النذل فيها »

مويل الهوى [ أحمد دحبور ]

يه مويل الهوى  
 ضرب الحناجر ولا  
 ومشت تحت الشتا  
 والصيف لما أنى  
 ويضل عمر الفنى  
 بالليل طلع الندى  
 واتسل جيش العدا  
 يه مويلها  
 حكم النذل فيها  
 والشتا رواى  
 ولع من نروال  
 نذر للحرية  
 يشهد على جراحى  
 من كل النواصى

وأما في قصيدة « أنا زين الشباب » لمحمود درويش ففيها تضمين  
 من قصيدة لأمى فراس الحمداني للتشابه بين اليوم والأمس . وتبلغ  
 فدوى طوقان من قصيدتها « لن أبكى » ذروة البلاغة في تضمينها  
 لأبيات من قصائد متعددة ، بحيث إن الصوت الفلسطينى يصبح  
 امتداداً للشعر العربى وتجسداً مجازياً له . تبدأ الشاعرة قصيدتها  
 بالكهكاه كما كان الشاعر الجاهلى يصنع أمام الأطلال ، لتختم قصيدتها  
 بموقف مغاير :

« ميمناً ، بعد هذا اليوم لن أبكى ! »

واكتفى ببعض المقابلات لتوضيح كيف يتم تكيف التضمين في  
 القصيدة الحديثة .

تقول فدوى طوقان مخاطبة مفتاتها :

وقفت وقلت للميتين : يا ميتين :  
 قفا نيك  
 على أطلال من رحلوا وفاتوها

١٣ - خصصت مجلة ثقافية جداً عناصاً من «التشديد الأمي» ، أو ما يسمى التشديد ، مرجحاً أن التسمية غنية لا تاريخية ، أي هي اصطلاح مجازي لا واقعية حقيقية ، فيقول في كتابه المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٨ ، الطبعة الثانية ) ما يلي :

Critical Inquiry X : 1 September, 1985 .

Michel Foucault, L'Archeologie du Savoir (Paris : Gallimard , 1969) .

Edward Said, Orientalism (New York : Pantheon, 1978), pp. ١٥ 126 - 130 .

١٦ - مثلاً للتشديد التالية :

Thomas Percy, ed., Reliques of Ancient English Poetry, 1765 .

F. T. LeGendre, ed., The Golden Treasury of Songs and Lyrics, ١٧ 1861 .

La Poésie Contemporaine . — ١٨

Harriet Monroe and Alice Henderson, eds., The New Poetry, — ١٩ 1917 .

Cleath Brooks and Robert Penn Warren, eds., Understand- ٢٠ ing Poetry, 1938, 1950, 1960, 1976.

٢١ - فسان كشكاش ، أمب للقاصية في فلسطين المجلد ١٩٤٨ - ١٩٦٦ ( بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٢ ) .

فسان كشكاش ، الأدب الفلسطيني القديم تحت الاحتلال ١٩٤٨ - ١٩٦٨ ( بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨١ ) .

A. M. El-memiri, Trans., The Palestinian Wedding ٢٢ (Washington D.C. : Three Continents Press, 1982).

٢٣ - راجع للمزيد من دور التاريخ في كتابت النثر :

Jane Tompkins, ed., Reader - Response Criticism (Balti- ٢٤ more : The Johns Hopkins University Press, 1980)

وبصورة عامة للمقائيل التاليين فيه :

Jonathan Culler, "Literary Competence," pp. 101 - 117 . ٢٥ David Bleich, "Epistemological Assumptions in the Study of Response," pp. 134 - 163 .

٢٦ - كان مشروع صفاء زيتون وشمل ثلاثة دواوين تنوّد كلها حول القضية الفلسطينية ، أولها لشعراء فلسطينيين ، وثانيها لشعراء عرب ، وثالثها لشعراء عالميين : ثلاث دواوين مركزها فلسطين ، وقد رحلت صاحبة المشروع بعد أن أكملت ديوانها الأول ، وقبل أن تراه مطبوعاً .

٢٧ - راجع الكتاب الرابع الذي تلمت نشره دار بابلية : ٢٨ Customs Dyed by the Sun : Palestinian Arab National Costumes, introduced by Widad Kamel Kassar (Tokyo : Bunka Publishing Bureau, 1982).

٢٩ - راجع مقال محمود درويش بهذا العنوان في مجلة الكرمل ١٨ (١٩٨٦) ص ٢١٥ - ٢١٧ .

٣٠ - ولد مارتن بيرير في نينا في عام ١٨٧٨ وتوفي في القدس في عام ١٩٦٥ ، ومن أهم أعماله Ich und Du .

٣١ - راجع : صيرى حافظ ، « التنصير وإشارات العمل الأمي » ، مجلة ألف ٤ (١٩٨٦) ص ٧ - ٣٧ .

٣٢ - للمزيد من الأغنية الشعبية الفلسطينية راجع : غفر سرحان ، لغاتنا الشعبية في الضفة الغربية ( الكويت : شركة كاظمة للنشر ، ١٩٧٩ ، الطبعة الثانية ) ؛ يسرى جويرية عروضة ، الفنون الشعبية في فلسطين ( بيروت : منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، ١٩٨٨ ) ، مع

١ - يشير عن الذين إسماعيل إلى أصل تسمية الملقفات وورودها في كتب التراث ، مرجحاً أن التسمية غنية لا تاريخية ، أي هي اصطلاح مجازي لا واقعية حقيقية ، فيقول في كتابه المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٨ ، الطبعة الثانية ) ما يلي :

« أما التسمية ( الملقفات ) فغلغلها في ترد لأول مرة إلا في جهره لشاعر العرب لأي زيد القرشي (حوالي منتصف القرن الثالث الهجري) ، ثم وردت الإشارة إليها بعد ذلك بمرور قرن عندما حاول ابن عبد ربه (ت ٣٢٨ هـ) أن يقدم شرحاً غلبه التسمية فذهب إلى أن العرب في الجاهلية قد عمدت إلى سبع فصائد تغريبها بكتبتها بآه الذهب وعلقتها في أسنار الكعبة ، ومن ثم كانت هذه الفصائد تسمى كذلك بالذهب ، إشارة إلى كتابتها بآه الذهب . ولكن أباً جعفر بن النحاس (ت ٣٣٨ هـ) أنكر أن يكون سبب تسميتها بالملفات أنها كانت معلقة بأسنار الكعبة . وهو لذلك يسميها بالسبع الطراز ، ويذكر أن حماداً الراوية هو الذي جمعها . ( ص ٦٤ ) .

٢ - للمزيد من الأنظمة السيميوطيكية ، راجع كتاب : أنظمة الملامات في اللغة والأدب والثقافة : مدخل إلى السيميوطيكا إنشرف سوزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ( القاهرة : دار إيلس ، ١٩٨٦ ) .

٣ - مصالح على أنصاف القلب : أشعار فلسطينية ، إمداد وتقدم صفاء زيتون ، ورسوم نيل نجيب ( القاهرة : دار الفنى العربى ، ١٩٨٥ ) في مائتين وسبع صفحات . وقد قام بعرض الكتاب أحد جهات (الأهرام في ١٩٨٦/٤/١) ، وجمال السيد (الجمهورية في ١٩٨٦/٢/٦) ، وسناء فتح الله (الأهرام في ١٩٨٦/٢/٤) ، وعبد جبير (الشعب في ١٩٨٦/٢/٤) . والفصلحات المذكورة في متن المقالة تشير إلى هذه الطبعة .

٤ - يقول عمر النفاق في كتابه « مصادر التراث العربى في اللغة والمصباح والأدب والفترام » ( حلب : مكتبة العربية ، ١٩٦٨ ) من المشتبهات الشعرية ما يلي :

«وله المجموعات كلها لم تكن في الواقع إلا للمدرسة الكبرى التي تخرج فيها الشعراء المحنثون في العصر العباسي» (ص ٢٩) .

٥ - المرجع السابق ، ص ٢٨ .

٦ - عن الذين إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية ، ص ٦٩ .

٧ - كما يقول محققنا أحمد محمد شاكر وعبد السلام عبد هارون .

المقتضيات : ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ) :

«الفضليات أقدم مجموعة صنعت في اختيار الشعر العربى ، فكان الرواة قبلها يصنعون أشعار البقال ، يضمون أشعث شمر للتشبيح إلى قبيلة واحدة ، ويصنعون كلاماً كثيراً ... دام يؤثر عنهم شيء من الاختيار ، لم نعلم ، إلا ما يرى من تنازعهم على أفضل بيت للحرب ، وأهمه ، وإفاده ، ومن يجادلهم في أشعر الشعراء وأجودهم قولاً ، ولأ ما يرى من اعتبار العرب في جاهليتهم الفضائل الملقفات . ( ص ٩ ) .

٨ - الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦ ، الطبعة الرابعة ) .

٩ - راجع مقدمة ديوان الحماسة لآل فام ، تعليق محمد عبد النعم عطلمى ( القاهرة : مكتبة محمد على صبيح ، ١٩٥٥ ) ، الجزء الأول ، ص ٣ - ٤ .

١٠ - أبو ريادة البصري ، الحماسة ، تحقيق كمال مصطفى ( القاهرة : الطبعة الرجانية ، ١٩٦٩ ) ، ص ٤١ - ٤٧ .

١١ - للمزيد راجع مقالة بعنوان Anthology and Poetics في : Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics

١٢ - أبو زيد القرشي ، جهره لشاعر العرب ( بيروت : دار صادر ، ١٩٦٣ ) .

٣١ - ديوان أبي نواس : تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ( القاهرة : مطبعة مصر ، ١٩٥٣ ) ص ٤٠٧ .  
٣٢ - ديوان المتنبي ( بيروت : دار صادر ، ١٩٥٨ ) ص ٥٤١ .

أنقذني أمجد نعم هذا المراق فيها وكتبه استناداً على ذخيرة الحافظين من الأسلاف .  
٣٠ - ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، الطبعة الرابعة ) ص ٨٩ .



# النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص

تأليف : عبد القادر المهيري حمادي صمود  
عبد السلام المسدي

عرض : عبد الناصر حسن

عما لا شك فيه أن الدراسات اللسانية الحديثة حول مباحث الأسلوب قد أخذت - بشكل قاطع - عملية التواصل المستمر بين التراث العربي والجيل في الاتجاهات النقدية الحديثة .

وتتبع أهمية هذا التواصل من فكرة بعضها ، تزداد رسوخاً وتأكداً يوماً بعد يوم ، وهي أن إحياء التراث وإغنائه عن طريق الحداثة كثيراً ما يصحبه إغصاب للحداثة نفسها ، عن طريق ابتعاد المفكرين التراثي الأصل .

وانطلاقاً من هذا الأساس المعرفي تشكل الرؤية العلمية التي يتبنى منها كل عولمة تربط بين القديم والجديد ، من حيث إنه لكل جيل جيلوراً وروالده قديمة تمتد فيه .

والكتاب الذي نحن بصدد عرضه يُعَدُّ استبطاناً أولياً لمبشرين التفكير التراثي الغزير ، التي تتصل بالظاهرة اللغوية في مجملها بالمعنى . ولقد حرص المؤلفون على جمع تصورات متفرقة من خلال قراءة تأكيديّة تبه إلى القضايا الكلية التي ولق عليها رؤاه الحاضرة العربية الإسلامية بشكل يوحدتها في نسق متكامل ومتراپ ، يبرز رؤيتهم الشمولية بحيث توشك هذه الآراء في مجملها أن تكون « نظرية أدبية » .

ويشتمل هذا الكتاب على أربعة أبواب ، ينقسم كل باب فيها إلى أربعة فصول ، هذا الباب الثالث ، فهو مكون من ثلاثة فصول .

## الباب الأول :

وفي الفصل الأول من الباب الأول يتناول المؤلفون حدّ اللغة والأنظمة اللغوية فيها من خلال استعراض نصوص التراث العربي ، حيث يتبين أن الفكر العربي قد أنزل اللغة و ميزتها الأولية التي هي إطار الدلالة عبر علاقات صوتية يصطلح عليها ، فتقوم بذلك الاصطلاح مقام الرموز المقتربة بما ترمز إليه . / ص ٨ .

ومن هنا فقد التفت الفكر التراثي إلى اندراج الكلام البشري ضمن إطار الأنظمة اللغوية العامة . / ص ٨ .

ولا يتمثل ذلك في تتبع ما يمكن الإنسان أن يدلّ به على ما يريد أن يدلّ عليه فحسب ، بل ما يمكن للإنسان كذلك أن يستنتج به الأشياء فيحولها إلى أطراف بآلة لرسالاتها .

و الأشياء تبين للناظر المتروسم والمقلل التبين

بلوحيها ، ويمجيب تركيب الله لها . . فهي وإن كانت صامتة في أنفها فهي تاطقة بظهور أصواتها . وعلى هذا النحو استنتجت العرب الربيع ، وضاغطت الظل ، ونطقت عنه بالجراب ، حل سبل الاستمارة في الخطاب (١) . / ص ٦١ .

وبناء على هـ تمز مبدأ دلالة الشيء بذاته عن دلالة الشيء بواسطة غير ذاته ، لكن تحليل بنية الأنظمة اللغوية ، انطلاقاً من دور الإنسان فيها ، بل يمكن أيضاً تصريف الإنسان نفسه من خلال موقعه في الدلالة من الكون بعامة . / ص ٩ .

ومن خلال الدائرة اللغوية الكبرى ، التي اصططلح عليها بالقدرة الإدراكية ذات الدلالة الاختيارية ، يتم استعراض الدوائر اللغوية التي تمثل في نصوص التراث العربي إطاراً موضوعياً تتزلّ فيه اللغة وتترّف من كل جوانبها . فمن ذلك دائرة النظام الإشاري ، التي تقوم على دلالة البركعات المضوية بواسطة الإشارة ، حين تتحول كل حركة

مضوية إلى علامة دالة ، تقوم مقام الرمز المقترب بالرموز إليه . غير أن فتاة الدلالة تعتمد هنا على حاسة الإبصار لا على الإدراك البطني ، كما في الدائرة الإدراكية الأولى .

ورشة دائرة ثالثة ، تمثل شطاً دلالياً متفرعاً عن النظام الإشاري ، يتّخذ في مضمونه الإبداعي بالتحاور حول بنية رباعية عن طريق سلم الأعداد . غير أن فتاة الدلالة تعتمد فيه حاسة غير البصر هذه المرة ، هي حاسة اللمس (٢) .

وتأتي الدائرة اللغوية الرابعة ، وهي دائرة دلالة الخط ، ويصممها نظام الكتابة . ثم تأتي اللغة من حيث هي نظام دلالي بين سائر أنظمة البيان . / ص ٦١ .

ولما ما كان الأمر ذلك ليبلغ وأظهر ما وصل إليه رؤاه الفكر العربي ما أجروه من مقارنات بين هذه الأنظمة التواصلية ، كاشفين عن خصائص ٢٦٦

الظاهرة اللغوية بوصفها لجهاز الأداة الأولى بيد الإنسان .

ويتناول المؤلفون في الفصل الثالث أصنافاً من التريفات التي حدَّ بها رواد الفكر البري الظاهرة اللغوية ، ويوجزون هذه التريفات في مجملها إلى ضربين أساسيين : الأول ، ضرب تنبّه منه وجهة النظر إلى العناصر المركبة لآلة اللغة في خصائصها الطبيعية ، وبماها المعنوية والتركيبية . وهذا الضرب يرتبط بما يبنى عليه الكلام البشري في ذاته . / ص ١٢ .

والآخر ، يرتبط بما يقرن به الكلام من دوافع إحدائه ، وملابسات استخدامه ، وعراس الإنسان في تناوُل أنشطته ، متصلاً بوظائف اللغة عبر تجلياتها المختلفة لدى الفرد ولدى الجماعة . والدارس لتصوص التراث المعرفي في منطقها ومعنوياتها - على ما يرى المؤلفون - لا يلاحظ أن رواد الفكر البري قد أتوا على أهم مقومات الظاهرة اللغوية من الناحية المعنوية ومن الناحية الوظيفية . / ص ١٣ .

فمن منطلق الكشف عن خصائص بنية الكلام يترتب قبل كل شيء تأكيد الطبيعة العلامية بوصفها إطاراً شاملاً لتدرج فيه اللغة . فلغاري في معرض حديثه عن استقرار الألفاظ على لسانه ، يصرح أنها « جمعت علامات لما » / ص ١٣ .

ويتهلحله في كون التعديد العلامي في الحقيقة الضرب لآلة منطقاً لتصور المنطقي ، فإن أركان بنية الكلام لا تكن حدفاً صعب للدارس ، وإلى أسف مله التفكير اللغوي في هذا ما انتفع من اقتران هذه البنية الكلامية بخصائص « فزيائية » . فالكلام أصوات مفردة ، إذا اجتمعت صارت ألفاظاً ، وإذا تسلسلت الألفاظ صارت خطاباً .

ويخلص المؤلفون من خلال تصوص التراث المعرفي إلى أن رواد الحضارة العبرية اعتدوا إلى جملة من الأركان إذا استأنفنا تصوصهم في ضوءها بدت نسفاً مفهوماً متكاملأ .

فأركان الأول - وهو الأساس - يتمثل في حدّ اللغة من خلال مبدأ التصويت ، الذي اشتراط في حصوله أن يكون في إطار بنية هي حيز ذو خرج وهو ما نعرفه بهجاء التصويت ، وذلك تبعاً له من حصول الصوت بعنفة مطلقة .

والركن الثالث - وهو مبق على الركن الأول - يتمثل في مبدأ التفتيح . وعلى هذا فإن الكلام هو الأصوات الملمطة غرباً خصوصاً من التفتيح بحيث يتنقح حدوث الكلام إن لم يحدث التفتيح الصل . / ص ١٤ .

على أن التفتيح لا تكتمل إيسافه وإفادته إلا بفسارة أجزائه الصوتية « الحروف » بعضها لبعض من ناحية ، وترتيبها في الحلوث على وجه متصل به ولا تنفصل من ناحية أخرى .

أما الركن الثالث من أركان هذا النسق المنهوي

لحقيقة عضوية اللغة فإنّه يحدّ بمحصوله للركتين ساقلي الذكر . فاجتماع مبدأ التصويت ومبدأ التفتيح بوسلذان بالضرورة حصول مبدأ النظام . / ص ١٤ .

وقد ترتب على ذلك أفضر الأفكار التي يراها الدارسون لتصوص التراث المعرفي . فمن خلال تقيّد إنجاز الكلام بمعدل الزمن ، حاول الفكر النظري استملاء حقيقة نظام اللغة في ضوء مبدأ تعاقب أجزائها الأداة عند عملية التعبير .

وأياً ما كان الأمر ، فإن نقطة تقاطع كل الأفكار التي تقسمتها لتصوص التراث المعرفي بشأن الارتباط القائم بين الكلام والزمن ، وما ينسحب على النظرية اللغوية في لغها ، تتمثل أساساً في النظر إلى الكلام على أنه ذو وجود متقطع ، بما أنه حدث مقدور للقاء حال وجوده .

إنّ « الفعل اللغوي مبرود [ متقطع ] ويتعاضد معتقد بتلاحق أجزاء الزمن ، ويقدر ما يتضم اندراج الكلام في الزمن يتصلر عليه الثابت فيه » . / ص ١٦ .

ويتهلحله على ذلك فإنّ الكلام « يستحيل أن يوجد فعلاً من حيث هو كل متكامل » . / ص ١٦ .

وفي الفصل الثالث حصر المؤلفون أبعاد التناول الشكلي لتصوص التراث اللغوي من الوجهة النظرية في مستويين : أولياً ، « تجليده التناول انطلاقاً من منظور الحسية فيه » . / ص ١٦ ، حيث إن اندراج الكلام في الزمن يحيل مقولة النظام فيه شيئاً نسبياً ، لا يبدو أن يكون اختراعاً ذهنياً لا يتصل بواقع الظاهرة اللغوية .

وإلى هذه النظرة العميقة الواضحة لدى رواد التراث المعرفي كقيلة بأن تمكّن كثيراً من المفاهيم المستقرة لدى المنظرين اللسانيين ، لأنها تؤدي إلى تعديل فكرة البنية بوصفها قلرباً شاملاً في تعديد اللغة . فالكلام إذن موجود قائم على التعاقب والاتصال ، وتآلفه ونظامه وينتبه صور تقديري لا يتطابق مع ملولها الذي تطلق به على الأجسام .

أما المستوى الآخر فيتمثل في تحسّر عضوية الظاهرة اللسانية من حيث كونها نظاماً علامياً ، وذلك بمسارتها بالانظمة العلامية الأخرى . / ص ١٦ . وتتجلى في هذا المستوى ثمرة النظرية الحسية في الحدث الكلامي .

فيذا نحن لمرجنا الكتابية ضمن الإيضاح العلامي - وهي كذلك - ثم أدركنا الرسوم والتفريش - نجد أن علماً على الفاعلي جد الجبار يميزها جميعاً من اللغة بكونها لا تنفص سمة الجبار عند استبازها الحلوثي ، في حين لا يستقيم كل لأم ويوجه الصميح لا يتعقب بمعد خصوص ، يحيل لأجزاء توالياً لإزايها بدوته تقطع الوظيفية الدلالية المقصودة .

وقد اعتدى ابن خلدون إلى أن الكتابة نظام دلالي من الدرجة الثانية ، من حيث كونها جهازاً

إعلامياً يعتمد على حاسة البصر « إذ هي « رسوم وأشكال تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس » فهو شال رتبة من الدلالة اللغوية » . / ص ١٧ .

وإذا كان القمام قد اعتما بالنظر إلى العناصر المركبة لآلة اللغة في خصائصها فإنّ تحسّر أمر مله اللغة من خلال حقيقتها الوظيفية أمر لا يقل أهمية عما سبق . ولقد لاحظ المؤلفون على الرواد أنهم أدركوا من حقائق اللغة وظيفيتين مهمتين ويتناهماين وإن بدا بينهما فارق شغيل . وهذا الفارق يؤدي إلى نتائج مختلفة على الصعيد النظري . / ص ١٨ .

فمن حقائق اللغة أنلها للوظيفية التعبيرية ، بمعنى أن الأصل في وضع الكلام إنما ليعبر به كل إنسان عما في نفسه من المعاني لغوية ، وفي ذلك تأكيد لأهمية التكامل في تقاطعه مع المعامل اللغوي .

ومن ناحية أخرى فإن أداء اللغة لوظيفتها الإيضاحية حقيقة مهمة ، تحول مركز الاهتمام من التكامل إلى المخاطب ، فتصير اللغة الأولى للكلام هي إخبار السامع بمضمون الرسالة ، يقطع النظر عن تعبير المتكلم عما في نفسه .

إن النظر إلى الكلام على أنه مؤد للمعنى يعيد وظيفة اللغة بحصول الفهم لدى السامع .

وقد خلص إخوان اللغة إلى « أن الثالثة واقعة في الإخبار من جهة المجهول ، والمجهول هو المخبر عنه » (٩) . / ص ١٨ . وهذا منه أن الوظيفة الإيضاحية للغة مشروطة بخصوصية في الإيضاح ، تتمثل في إدراك السامع لسانه ، وكان إدراكه علواً متبا قبل أن يتلقاها . / ص ١٩ .

وهم يخلصون من ذلك إلى ما يمكن أن يصطلح على تسميته بنسبية القيمة الوظيفية . وقد اعتدى أعمال التراث إلى ربط عضوي بين وظيفة اللغة - تعبيراً وإيضاحاً - وخصوصية انبذاه المجتمع البشري في أساسه ، فالاجتماع الإنسان ما كان له أن يتأسس بما هو متأسس عليه لولا اللغة .

وإذا كان ابن سيكويه قد أكسب اللغة بعداً سيولوجياً (١٠) / ص ١٩ ، فقد وفق ابن خلدون توفيقاً حاسماً عندما حلل الوظيفة الحضارية للغة ، مبنياً لعنق قوبها بقوة أهلها ، وارتباط إشخاصها بالإنسان الأمة التي تتداولها . / ص ٢٠ .

وفي الفصل الأخير من هذا الباب عررض المؤلفون لفهم القمام العميق للغة من خلال مسألتين : الأولى ، مسألة اكتساب اللغة وتحصيل ملكاتها ؛ والأخرى ، مسألة أصل الموافمة والإنشاء .

وفي القضية الأولى يضع المؤلفون أبنائها على مجموعة من التصوص التراثية في تحليل ظاهرة الاكتساب اللغوي ، ترتقي إلى أصل سرباب الموضوعية العلمية ، بما يعرضها من فص اختبائي وكشف تجريبي .



يوجد معناه ، وهناك وحدات مفردة ، يتم فيها تطبيق بين اللفظ والمعنى ، وتم وحدات مركبة ذات عناصر متداخلة ، بحيث لا يمكن تعيين عنصر لفظي لكل معنى .

ويرى المؤلفون في هذا الجهد الذي بذله الأوائل ، بما يتم منه من حرص على العتاب بالتصحيح إلى أبعد حدود التعمق والضييق ، أنه لا يختلف في جوهره عما نجده في اللسانيات الحديثة من بحث عن حل لفضية الكلمة أو الوحدة اللفظية للمفردة (٣٨) / ص ٢٩ .

أما لنحو الأخرى من بنية الكلام ، وهو التركيب ، فقد قام صدمح من علة من ألفاظها ، « منها تحديد العلم الذي يدرسه ، و دوره في التليغ ، والمخصص التي تضمن إقامته » . / ص ٣٠ .

فهيما يتصلق بعلم النحو فوّه يتناول وكيفية التركيب وأقسامه الثمانية من طرائق التنايف من اختيار للنصائح اللامعة ورفضها وتقديم بعضها وتأخير البعض الآخر » . / ص ٣٠ .

وبناء عليه فإن مسألة الفهم والإبلاغ متوقفة بالضرورة على معرفة التركيب ، واللفظ في حد ذاته مفترق إلى المعنى فمادام خارج السياق ؛ ومن هنا ولا تكفى معرفة مفردات اللغة وأصنافها لفهم الكلام اعتماداً على اللفظ » . / ص ٣٠ .

ولما يتبين بالنحو وأصول المقاصد بالادلة ،

ولولا جهل أصل الإفادة » . / ص ٣١ .  
ولها ما كان الأمر حين دراسة علمه اللسان لعناصر الكلام وتبيينها لها ، فكم على تصور علم لبنة الجملة العربية ، تتلخص بمقتضى كل العناصر على اختلافها وتنوعها وتباين المصطلحات التي تسمى بها في ثلاثة : الجملة والقضلة والمفاد . / ص ٣١ .

وخاص المؤلفون في هذا الباب إلى أن النظر في بنية الكلام وإن احتاج من الفكر إلى أن يتطرق من لغة معينة ثلثة إلى الأخرى الخاص وتحول بين وبين الوصول إلى القضايا الكلية لبنة الكلام البشري ، فإن أعلام التراث من لاسنة واحدة قد تناولوا في هذا الصدد من المواضيع ما يتجاوز اللغة الخاصة التي استخدموها ، وأبدوا من الأراء ما يمكن اعتباره أحياناً جليلاً بغيره لسانية عامة / ص ٣٢ .

### الباب الثالث :

وإذا كان قد ألف اللغة وبنية الكلام من للحدود الانسائية التي دارت عليها النظرية اللسانية والشعرية في تراثنا الفكري ، فقد تطرق المؤلفون إلى عرود تلك بعدة مكملاً لأساليب للمحمدين السابقين ، ونعتي به عرود الدلالة .  
وإلا أن من منظور إلى اللغة بوصفها جهازاً اصطلاحياً - منشوء العلاقة العربية بين شبكة من الدوائر تتحول بالأصطلاح إلى شبكة من الرموز المنتشرة بمحولاتها المحددة تسمى أسلام الفكر

للمشاكل المنهجية ، والسعي إلى إيجاد الحلول الملائمة .

فعل المسترى العصور إن كان ما نراه على كتب النحو من تقسيم للأصوات العربية على حسب خارجها وصفاتها ووصف تعاملها ، أو البحث في الصوت من الناحية الفزيائية - كما عند إصرون الصفا - أو تجسيم حدوث الأصوات البشرية وتطعيمها على تشبهها بأصوات الآلات الموسيقية طبقاً لابن جني - إن كان كل ذلك دالاً على ما بذله البحث في هذا الموضوع من دقة فإن نقرأ من الرواد قد جاوزوا ذلك كله ، إلى الحوض في سمات صوتية يشار إليها اليوم بالسمات فوق اللفظية ، ولا يمكن تطعيمها إلى صواتهم ، ولا تحد بحدود الوحدات اللفظية المكونة للسلسلة الكلامية . / ص ٣٦ ، وهي ما يسميه ابن سينا بالثيرات ، في نطاق حلوه عن النتم .

وهي حشده ليست رهيبة حروف معين أوجهه معين من الكلام ، ومع ذلك فمدنا ما يجعل القول « يستغرق في الألف استقراً أكثر » . / ص ٣٧ ، ومما ما يحرر عن المواقف والأحاسيس المختلفة المتكلم ، من حسرة أو غضب أو تهديد أو تفرغ » . / ص ٣٧ .

وبهم من هذا التحليل أن هناك إدراكاً لتثعب موضوع الثبر والتثعب لدى القدماء ، يتم من فهم شمولي واستيعاب لألق القضايا في الظاهرة اللفظية .

وليس أقل من ذلك ما وقف عليه هؤلاء الرواد في مستويين آخرين هما الكلمة والتركيب يؤكد القدرة على جازورة الجزئيات ، وصولاً إلى تصورات شاملة ، مبنية على أسس من فهم صحيح لكون للستيات كلها تتدرج في نظام حكم .

وتعد قضية الصيغة الاشتقاقية من أهم القضايا التي أدرك الرواد أبعادها ، وقد قام إدراكهم لها من خلال أسرين : الأول ، التمييز بين الحروف الأصلية والحروف للزيدة ؛ والأخر ، التمييز بين الحروف والحركات . « وهذه الصيغة الاشتقاقية هي في بنية الأمر أساس علم الصرف ، فمنكن من تحديد جمالاته ، وتوفر له أن واحد وسائله الإجرائية » / ص ٣٧ .

وقد استلحق حصر الأصول ؛ وذلك لأنها لا تجاوز عدداً محدوداً من الحروف يضاف إليه الحركات وحروف الزيادة . وثنا على ذلك فقد نشأت مقاييس عديدة لمعرفة أوزان جميع الكلمات فيها يسمى باليزان الصرف .

ولقد لجد رواد للماهج من الاشتقاق - خصوصاً الخليل بن أحمد - في حصر مركبات حروف للمجم كلها ، ومن ثم الإحاطة برصيد الكلمات العربية .  
ولا كانت دراسة بنية الكلام من الناحية الصرفية قد قامت على الكلمة ، فقد أنشأ البحث فيها إلى مجموعة من الظواهر أشد ما تكون تنقداً وتشيماً .  
فإنها كانت وحدات مركبة ، يتسحق تحليل كل جزء منها

وعلى رأس المتألفين في كشف حقائق اللغة عبر مظاهر الإصباغ كان العبري ألفذ ابن خلدون ، فقد طالع المسألة من خلال تحديد مفهوم الكلمة ، ثم عزل و قام الكلمة من دائرة الأنشاد المجردة ليسكنها في مبدأ التركيب ، جاعلاً شرط بلوغ الشابة تكرار اللفظ المنعرج من طريق المصادرة والأرتياض / ص ٣٠ . ثم غلبت من ذلك إلى نتي أن تكون اللغة سليمة بالعلم ، كما كان الأمر شاملاً .

أما للمسألة الأخرى ، ونعتي بها تناول الظاهرة اللسانية فيها يتصل قضية أصل اللغة ، فقد عرض المؤلفون لجملة من الآراء التراثية النعتية بالتحليل التي قبلت الموضوع على جوانبه المختلفة . وتستطيع أن نجعل من عرض في أربعة اتجاهات : الأول ، يرى أن منشأ اللغة يقوم على الاتفاق والتشوير كما يقر أبو نصر الفارابي وغيره من اللسانسة والثنائ ، اتجاه يبدى المسألة وضيغها بفكرة التوفيق كما بن جزم الظاهري ، والاتجاه الثالث ، وعقله ابن جني ، في ربط نشأة اللغة بمحاكاة الأصوات ، أما الاتجاه الأخير فيتمثل عبد القاهر الجرجاني ، الذي يرى أسبقية المعنى على اللفظ الموضوع .

وأما ما كان الأمر فإن ما يستوفينا هو ما وصل إليه بعض الرواد من موقف نقدي يرتقي إلى أصل مراتب للموضوعية العلمية ، التي أدت إلى خلق نمط متفرد في نقد أصول النسخ للمرق ، إلى حد جعل لها حاداً الفزالي يقول به الأمر إلى نقض منبج الحرفس في مبدأ اللغات / ص ٣١ .

### الباب الثاني :

وفي الباب الثاني يستعرض المؤلفون أسرين : الأول ، خاص باللغة بما هي موضوع للمعلم عند القدماء ، والأخر ، يتصلق بابنية النحوية ، وعقله عناصر ثلاثة : العصور والكلمة والتركيب .

وقد انتهى الأمر برواد التراث في البحث الأول إلى إصرار علوم اللسان من الوجهة المنرفية ، « لا لتناهم بأن اللسان برغم تنوع عناصره ، وثقت استعمالاته ، وتصرف الشكل في معطياته ، فه من الكلمات ما يبيت لأن يسطر شبكية من القرائين ، وأن يكون بفضل ذلك موضوعاً للعلم ، كما سموا إلى تحديد منهج انتظاماً من المادة التي يمكن فيها الكلمات ، أي الكلام في غنظ الشكل ، مروراً بمرحلة النظر والتأمل ، لا استنباط القوانيين ونجسها في مصطلحات ملائمة لها ، ووصولاً إلى التصور الشامل لتلك القوانيين بتجليلها قصد تدفقها في صورة متماسكة متمكنة » / ص ٣٤ .

وأما فيما يخص المحاور التي يقوم عليها علم اللسان فإن كثيراً من النصوص التراثية تؤكد أن لدى القضاي وصياً تأساً بمسئوليات الكلام ( الصوت ) - التركيب ) - لا يلد ، فحسب على قدرة على السمو إلى مستوى القضايا المنرفية ، بل يتم أحياناً من الإقدام على وضع

ذلك يؤدي إلى تعطل اللفظ عن وظيفتها الإبداعية ، وهذا ما جعل اللغز محكوماً بقانون القربة ، وهي مفتاح عبور الدوال إلى الدوال المتطابقة (١٣) . / ص ٤١ .

وقد نحا هذا القاهر الجرجاني بقضية اللغز نحواً جعله محسناً في مدلولات اللفظ قبل أن يكون محسناً في دلالة ، وذلك لأن وصف اللفظة بأنها حقيقة أو جاز حكم فيها من حيث إن لها دلالة على الجملة لا من حيث هي حرية أو فارسية . / ص ٤١ .

وتخلص عبد القاهر إلى فهم أسرار عملية التحويل الدلالي ، فيأتيها بأوضح تعريف للمجاز وأدق . فإذا بالمجازيات باب تسلكه اللغة فتستقل من أداء وظيفتها الإخبارية إلى أداء الوظيفة الإبداعية (١٤) . / ص ٤٧ .

#### الباب الرابع :

لقد تعرض المؤلفون لمسألة متجنية على جانب كبير من الخطورة ، ذلك بأنهم قد عنواوا هذا الباب بعنوان : أهمية الكلام . ولم يكن من البسير أن يطلق عليه نظرية الأوب ، إذ الفرق بين مفهوم الأوب فنياً وجازياً ، المختل في علم وشرح مغرلة الأجاس الأدبية عند القدماء ، والتفكير في ظاهرة الأوب انطلاقاً من الشعر ، وامتزاج الظاهرة الأدبية بالظاهرة العلمية ، قد دفع المؤلفين دعماً لاختيار العنوان الأول .

وأما ما كان الأمر لقد كشف المؤلفون في هذا الباب ، من حرص القاد والبلاغيين والعلماء بالشعر جملة على تجريد المفاهيم الأساسية الجارية في مؤلفاتهم ، ورسم معالم المنهج الذي يتجهون ، للإحاطة بخصوص الفصل الشعري النبوية والوظائف . / ص ٤٣ .

ومن أهم القضايا التي أوضحتها المؤلفون فيما طرحتة تنصيص التراث قبالية الجردة والحسن للتحليل (ص ٤٣) أو عدم قابليتها لذلك . وقد بينوا أن لرواد التراث مواقف مختلفة تبعاً لاختلاف نظرتهم الحديثة ولذمهم النقدي .

فعل حين يرى بعضهم أن من غرض كل كلام العرب ونواصه التورية يرضى من يعرض عليه من كلام خارج عن أسلوبهم وغير جاز على مستهم ، مع العجز عن الاستيعاب لرفضه (ص ٤٣) . نجد - على التعيين من ذلك - من يشترط لكل كلام تستحسن أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة ، وعلة معقولة (١٥) . / ص ٤٤ .

وقد أرجع المؤلفون هذا التباين إلى قصور الفرائين عن الإحاطة بأسرار البلاغة وعدم جعلوها في حصول ملكة الدوق وترسيخها .

وعرض المؤلفون في ختام هذا الفصل إلى قضية تعدد من أهم القضايا التي تشغل القاد وعلماء الأسلوب في هذا القرن ، في ضوء ما طرحه رواد التراث ، وتعنى بها قضية البحث عن المعيار ومرتبة الكلام التي تنفس عليها بقية المراتب .

القوة المحاكمة ، وعليها تنسج عملية تجريد الدلالات من أشخاص الأشياء وأعيان ذاتها بتحويلها إلى مشالات خنزرنية في السخن . / ص ٣٨ .

وعرض المؤلفون في الفصل الثالث من هذا الباب مسألتين متعلقتين بإشكالية الدلالة : الأولى ، تتعلق بالمصنف الدلالي ، والأخرى ، خاصة بقضية التحولات الدلالية .

وفي الأول حدد المؤلفون الأوائل ثلاث مراتب لاتقان اللفظ للمعنى ، وألفظوا على كل منها : دلالة ، فدلالة البيت على البيت هي دلالة المطابقة ، وسدحا أن يكون اللفظ موضوعاً والتعيين لحناء ، ودلالة البيت على السقف وعمل المطابقة دلالة تضمن ، وسدحا أن يعبري اللفظ على معناه وعلى معنى آخر يكون جزءاً من المعنى الذي يحتمله ، ودلالة السقف على الحائط دلالة استيعاب والتزام ، وسدحا أن يكون اللفظ دالاً بالمطابقة على معنى ، ويكون ذلك المعنى يلزمه معنى غيره على سبيل الاستيعاب والمصاحبة . / ص ٣٨ ، ٣٩ .

ويتخذ التصنيف الدلالي وجهة أخرى خلاصتها أننا إذا قمنا بقياس ألقاظ الرصيد للفرق في لغة ما في غزول للمعنى المبرحنا فقلته يتولد عندنا مجموعة من الاحتمالات : إما أن تكون متباينة ، فتختلف الدوال باختلاف المدلولات ، وإما أن تكون مترادفة ، فتختلف الدوال والمدلولات وإحدى وإما أن تكون من قبيل المشترك اللفظي ، فيجمع لدال واحد مجموعة من المدلولات ، وإما أن تكون مساوطة ، وهي التي تنطلق على أشياء متضاربة بالعدد ، ولكنها متفقة بالمعنى ، كلفظ الرجل . ويضيف ابن مسكويه بعداً خاصاً يخص بالأشياء المشتقة (١٦) . / ص ٤٠ .

أما الآخر ، وهو ما يخص بالتحويلات الدلالية ، فتجد أن رصد المؤلفين لفهم هذه التحولات الدلالية لدى الأوائل ، يؤكد لهم - بما لا يدع مجالاً للشك أو الشك في الحكم - سبق الموضوعية . فالعروف في النظرية اللسانية الحديثة أن التحويلات الدلالية مسألة تحدث من خلال تقصيدات ، ولعل الدال يتزاح من حقله لتعني ليكتسب قدرة الإيحاء بسفل آخر قد يكون مستحقاً أصلاً ، وقد يكون متعارفاً ومدلولاً عليه بلفظ غيره . / ص ٤٠ وبعداً للمجاز السند المبني لهذه التعليلات .

ومن نتائج التشرية للمعنى لغسية التحول الدلالي ما يلقعه أبو مقرب السكاكي من خلال التضييق بين الحقيقة والمجاز في معنى الألفاظ ، مؤكداً أن الضرب الأول هو من دلالة الألفاظ على المعنى ، والضرب الثاني من دلالة المعنى على المعنى . ولذلك فالألفاظ حين يستعملها الإنسان قد يكون قاصداً ما يعناه في هذا القرن ، وقد يكون طائفاً بما معنى معناها (١٧) . ولكن مبدأ البناء اللفظي على التحولات الدلالية لا يمكن أن يكون عشوائياً ، لأن

اللفظ أن يفتوا على حقيقة العلاقة القائمة بين الألفاظ والمعانيها ، التي هي ضرب من الاتزان الوضعي الذي لا يستند في منشئه إلى أسباب أو فرائض مطلقة . ويطبقنا القفاضي عبد الجبار بنسب من الصياغة المسخوية لخصر الاستدلال البرمائي على إعطائه العلاقة بين الألفاظ ومعانيها من خلال مجموعة من البراميين .

وتنقسم هذه البراميين إلى نوعين : إختيارى وتقديرى ، فالأول ، مثل وتبدل دلالات الألفاظ في نطاق اللغة الواحدة من جهة لأخرى ، وهو ما يجعل الشيء الواحد قد تتعاقب عليه الأسماء المختلفة وإن لم يتغير حالة . / ص ٣٤ .

والآخر يقتصر فيه ، أن عمل اللغة لو تعلق برغيهم بأن يكسوا دلالة الألفاظ فيجسوا لفظ الطويل لمعنى القصير ، ولفظة القصير لمعنى الطول ، لما حصل بيسهم وبين ما رغبوا فيه - حائل . (١٨) . / ص ٣٤ .

هذا من الناحية اللسانية . أما من الناحية المعرفية فقد انطلق هؤلاء الرواد في معالجة أركان الدلالة ، من تحليل بنية المثلث الدلالي (١٩) ومعالجة أضلاعه بعضها ببعض . / ص ٣٥ .

ومن هذا المنظور يستعرض المؤلفون أركان الدلالة لدى أعلام التراث العربي ، فالترال ينطلق على أساس من تصنيف وجير الأشياء في الكون في سرباب ، فيجمل الأولى خاصة بالمرجع ، مصطلحاً عليها بحقيقة الشيء في نفسه ، والثانية خاصة بالمدلول ، وتعني ثبوت مثال حقيقة الشيء في اللفظ ، والثالثة - وهي مرتبة الدال - تعني تأليف صوت بحروف تدل عليه . / ص ٣٦ .

وتخلص حازم القرطاجني إلى النظر إلى حقيقة الحدث الكلامي بوصفه تركيبة صوتية معقدة ، مع إلحاح على العلاقة الوثيقة بين المدلول والمرجع ، على أساس أن الأول متصور ذهني ، والآخر حقيقة خارجية عن اللغز من أصلها .

ويقدم ابن سينا تصنيفاً ثنائياً يمثل في التوصلد عن عناصر المعنى من جهة ، والاختلاف باختلاف الأمم والروايات من جهة أخرى . ففي الأول يقوم وجود الأشياء من حيث هي ، بصورة في الوهم أو المثل مأخوذة عنها . / ص ٣٧ .

وفي الآخر يقوم الوجود للشيء الذي مصدره أصوات مركبة ملفوفة ، تدل على الصورة التي في الوهم أول المثل . / ص ٣٧ .

وبعد أبو حامد الغزالي من أكثر العلماء تعمقاً وغوصاً في غلبا العلاقة الإدراكية بالوظيفية للدلالة ، حيث ذهب إلى أن القوى المدركة حصلت لضبط حدود المعاني ، مسبباً إيحاء إلى ثلاث قوى : الأولى ، هي القوة المحسوسة ، ووظيفتها تفكيك البصر من إدراك المرئيات ، والثانية ، هي القوة الخشعية ، ووظيفتها اختزان صورة الأشياء المرئية بعد اختطافها عن البصر ، والثالثة ، هي

شأنها شأن ما تدير عنه — بوصفها وجوداً لا حيز له .

ومن ثم كان إدراك الفرق القليل بين المعاني مقدمة ضرورية لإدراك الفروق بين غنثف الأشكال الفنية (١٧) . / ص ٥٧ .

والطريقة الأخرى أدبية فنية ، على أساس أن الصورة طائفة من طائفة الكتابة الأدبية ، ومولد من أهم مولدات الشعر . فقد انطلقت دراساتهم من خلال المجاز ، بما هو مؤسس للطائفة الأدبية جملة ، إلى دراسة أنواعه ، وفنثف العلاقات التي يقوم عليها ، وأهميتها في أداء المعنى . / ص ٥٢ . وقد خلصوا — ولا سيما حيد القنمار الجرجاني — في الحديث عن الاستعارة إلى تصويرين ، يفصل اليوم بينهما في دراسة الصورة ، وهما : الاستعارة في مستوى اللفظ المفرد ، والاستعارة في النص . / ص ٥٢ .

ولئن كان هذا الفصل غير حاسم ، لقد طرحت مجموعة من المقاهيم التي لها خطرها في الدراسة الأدبية ، مثل مفهوم الإبداع ، وهو عند حيد القنمار من المقاهيم المترتبة في تحليله للاستعارة ، وحاصل جعل تصوره للتجزؤ في العبارة .

وقد خلص حيد القنمار إلى أننا في الاستعارة لا نتقل لنظراً من معنى إلى معنى ، وإنما ندعى للطرف الأول معنى الطرف الثاني ، فالتجزؤ يقع في معنى اللفظ لا في اللفظ . / ص ٥٣ . وليس ينبغي ما لهذا المفهوم من أهمية حيث يتضح أن المجاز قوامه تركيب معنيين ، وأن نمالية الصورة تنبع من هذا التركيب .

ومهما يكن من شيء ، فقد كانت للتراث العربي في نمالية الصورة مساهمات جديرة بالاعتبار والاستحضار ، إذ يخطر الكثير منها في مساهمات المعاصرة . / ص ٥٣ . كذلك فإن الناظر في هذا التراث يتضح له أن التفكير في ظاهرة الشعر انتهى ، برغم انطلاقه من تجربة شخصية إلى وضع كليات غايتها الإحاطة بعمل الشعراء ، إحاطة تتجاوز التجارب الشخصية وتعمقها في نفس الوقت . / ص ٥٤ .

ولما ما كان الأمر فإن دراسة جملة مثل هذه — ليست الخصوص للدراسة فيها إلا عينة تشير إلى بعض المقاهيم المتعلقة بالنظرية السليمانية والشعرية في التراث العربي — نأمل أن تكون نواة ومادة مهمة لتزيد من إزارة العلمية والاستقلال المعرفي ، سعياً إلى تشكيل إطار علمي يندرج فيه تصور الفكر العربي عن خلال نمالصة التراثية فيما يخص بالنظرية السليمانية والشعرية .

(٣) أن يكشف العرض للمعاصرين .  
(٤) ١٠ ن من التصويرو إلى الصلابة —  
الغرابي .

وحسان حيث الكلام عداد أدبيته ، قد انقلداً أشكالا مختلفة في التراث العربي ، سواء على أيدي البلاغيين والعلماء بالشعر ، أو الفلاسفة السخين درسوا خصائص الشعر من خلال كتابي أرسطو : الخطابة و الشعر . ولماذا فقد انتهوا إلى أن البراهين قسمان : قسم النماثل ، ولا اعتبار فيه للفظ لأن غلبة اللفظ فيه التحشيش والمطابقة . / ص ٤٩ . والقسم الآخر ، وهو خاص بالخطابة والشعر ، وفلاها لال قناع والتخييل وللفاع للمحكيات وتجب الاحتفاء فيها بالانقراط ، لأن متماثل هذا النوع من البرهان غايته تزويج المعنى باللفظ ، على حد عبارة الشيخ الرئيس ، والاحتياال على سماعه أو قارله لإيقاع انملة الأشياء والإجام بأشباعها . / ص ٤٩ .

و ولما كان الشعر بناء بالغة ، لا يسى لل إثبات المحققات ، بل تجايز غايته ما يزيد معهود الكلام المعقود على احتفاء السميت في الإجراء ، عرج من حديد للتلقي . / ص ٥١ .

إذ يكتفى فيه بالتخييل والذهب بالنفس إلى ما ترتفع إليه من التحليل (١٨) . / ص ٥٠ .

ولهذا ما جعل باب الكلب والتقول والاختلاف مفتوحاً على مصراعيه في الشعر .

فقد ترتب على أهمية الملية في الشعر أنه بحث في اللغة من الشكل ، أو من صانعتها طبق شكل ، وإحصاءها له بالمهارة والخلق .

وقد كان من الطبيعي أن يتجه جم البحث في الأشكسال والميسبات إلى طرح قضية الصورة . / ص ٥١ .

وقد جعل المؤلفون قضية الصورة في التراث العربي محورا أنتمرا لدراساتهم : فقد أبنوا بشكل جميل ومركز أن القدماء تناولوا الصورة بطريقتين : الأولى نظرية ، يبنوا فيها مسوغات نسبة للصيوس ، وهو الصورة ، إلى المقول ، وهو المعنى والمعبرة عنه . / ص ٥١ .

وقد جلبوا في ذلك إلى مفهوم القياس لتبرير نسبة الشكل إلى ما لا يثبت شكلاً . وبينما فإنه فرق الذي يدركه العقل بين معنى وإما هو فرق في الصورة ، فمأماً كالتفرق الواقع بين صورة شخص وشخص . / ص ٥٢ .

وقد انفضى جم هذا الفكر إلى النظر إلى اللغة —

فقد و حذ العرب أدبية الأدب بخصائص بنته اللغوية التي علوها عدولاً وكلاماً غريباً غير عرج العادة . / ص ٤٥ .

وبناء على النظر إلى لغة الأدب بوصفها انتهاكاً وغريباً على المؤلفون في الكلام ، وعدولاً يقتضى معرفة النقطه التي عدل بالكلام عنها ، فوّه يتبين الإجابة من السؤال التالي : كيف يحدث الشعر وكيف تتولد الشعرية ؟

تتفق نصوص التراث على أن الشاعر ينتقط من الرصيد المشترك بينه وبين الناس ، أو بينه وبين غيره من الشعراء ، مفردات يمزج بينها مزجا يوافق في العبارة غرضه ، ويؤدى قصده ، فيخرجها عجيباً يذب خصائص المفرد في المركب ، وينتدع بالضم والتأليف نسيجاً مغايراً في الصفات للمفردات ، حتى لكأن الجس غير الجس ، والمعدن غير المعدن . / ص ٤٤ .

وطبقاً لما استقر من نصوص تراثية لاحظ المؤلفون أن النقاد العرب قد عدوا الشاعر صانع كلام ومصور أشكال ، لا يختلف عمله من عمل غيره من الصناع ، الذين تقوم صانهم على المزج والتركيب والتخييل بالتصوير . / ص ٤٦ .

ولهذا ينسر مدى تشبيهه بالطبيعة الشكلية للعمل الشعري . ومن هنا كان لبصهم رأى يتماثل في أن المعاني موجودة عند كل أحد ، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة (١٩) . / ص ٤٨ . وبعبارة غايه في الاختصار فإن الشاعر عندهم شاعر بما أبدع لا ما فكر .

وقد ارتبطت نشأة الشعر عندهم بقضية على جانب بالغ الأهمية هي الفرق بين القدرة على إنجاز النص البليغ والعلم الواسع بالغة ، ومعرفة فقهها وأسرارها .

وقد ذهبوا في ذلك مذاهب كثيرة ، أهمها التفريق بين مصطلحي الوضع والمعية نسبة إلى الكلام .

و ذلك أن البلاغة لا تحصل من وجهة نظرم المعرفة الوضعية بالغة ، أو معرفة الأوضاع على وجه أدق ، كالتفرق بين معاني الحروف وخنثف الأدوات ، وقوانين وقوع الأساء على السميات ، وسياسة التركيب ، وإنما تكون بالمغيبات التي لا يتبع لها ، ولا وجود لإي النص وصورة الكلام مؤلفاً . / ص ٤٦ ، ٤٧ .

ولقد رأى المؤلفون أن أهمية اللغة في الأدب —

#### أقواماش

- (١) ٣ ن تصنيف الأنظمة اللابة — ابن وهب الكاتب .
- (٢) عقد الحساب اصطلاح تمارف عليه العرب

- (١٣) ن ١٠٢ و حد الحقيقة وحد المجاز في اللغات الطبيعية - عبد القاهر الجرجاني .  
 (١٤) ن ١٠٨ و جودة الكلام قابلة للتعليل - عبد القاهر الجرجاني .  
 (١٥) ن ١١٥ و بلاغة الكلام في مطابقة المبنى للمعنى - ابن خلدون .  
 (١٦) ن ١٢٢ و الشعر لا يجرى على حده - عبد القاهر الجرجاني .  
 (١٧) ن ١٢٦ و في الصورة - عبد القاهر الجرجاني .

- القاضي عبد الجبار .  
 (٩) والمقصود بالمثلث هنا المعنى الثلاثة : الدال والمفعول والرجوع .  
 (١٠) ن ٩٨ و أسباب اختلاف البدل واشترائها - التوحيدي وابن مسكويه .  
 (١١) ن ٨٨ و الاستدلال على عرقية الدلالة - السكاكي .  
 (١٢) ن ١٠٣ و دلالة الحقيقة ودلالة المجاز - السكاكي .

- (٤) ن ١٩ و الكلام أخبار بمعنى - رسائل أنطوان الصفا .  
 (٥) ن ٢٥ و وظيفة اللغة وبقاء الجنس - التوحيدي وابن مسكويه .  
 (٦) ن ٢٩ و غلبة اللغة بقلية أهلها - ابن خلدون .  
 (٧) ن ٧٥ و مشكلة تحديد الكلمة والوحدات الدلالية الدنيا - الأستراباذي .  
 (٨) ن ٩١ و نسبة ارتباط الألفاظ بالمعنى -



# رسائل جامعية

## مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة

### في القرن الرابع الهجري

#### عرض : كريم عبيد هليل

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث كريم عبيد هليل إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، وناقشها الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، والأستاذ الدكتور عبد الحكيم راضى . وقد أجزيت الرسالة بمرتبة الشرف الأولى .

بحلول الكشف عن جماليات امتزاج الوجدات الصوتية بعضها ببعض في ضوء وهي التناقض بطبيعة هذه الوجدات وكيفية امتزاجها ، ومقدار ما تؤيده من أبعاد جمالية ، مستنداً بذلك على بعض القوانين الصوتية في تفسير تلك الوجدات الصوتية ونحتها ، ومدى اقتران هذين البعدين بجوانب جمالية .

أما من جهة النظام الصرفي فتصنف عنابة الناقذ إلى تفسير الدلالات التي تنطوي عليها بنية الكلمة العربية ، وأثر السياق في تحديد هذا التأثير ، ومقدار ما يطوى عليه من أبعاد جمالية ، مثل : الإفراد والجمع ، والتصرف والتكثير ، كما يحلّول الكشف عن طبيعة الصيغ الصرفية ومدى ما تؤيده من دلالات جمالية إذا استعملت مسندة لفصاحتها معينة أو تمجيدت عنها .

وتلتقى في النظام النحوي بعضها عدة ، منها ما يتصل بمفهوم القصاصة عند القاموس عبد الجبار ، وهو يمثل معياراً يميز فيه النص الأدنى من حيث الحسن والقيح ، ويتحدد للقصاصة بعدد ما أحدها يجعلها مقترنة بجزالة اللفظ وحسن المعنى ، ويتحدد الثاني في كيفية تضام الكلمات بعضها إلى بعض ، ومواقع هذه الكلمات ، لأن القصاصة تظهر في الكلام والقصص على طريقة مضمومة ، إذ تستمد من خلال مرتبة الكلام وما يتطوّر عليه من دلالة من حيث الرفع ، والكيفية التي تضام بها الكلمات ، مماثلة لتضام الوجدات الصوتية في الكلمة ، إضافة إلى الكيفية التي يتم بها تركيب الكلمات ، لتكون إزاء علم النحو ، وإزاء وظيفة ، ودوره في الكشف عن الدلالة من حيث مواقع الكلمات داخل التركيب .

إن جماليات النظام النحوي لا تنحصر لعبارة علم النحو التي تمتد بمستوى الصحة والخطأ في الأداء ، وإنما تمتد بإدراك النظام النحوي دلالات جمالية ، من حيث التقديم والتأخير ، والحذف والعطف ، ونوعها من القضايا النحوية .

ويعنى الفصل الثامن بالقياس البلاغي الذي اقتضى ابتداء التمايز بين الأداء النحوي والأداء الفني من حيث التشكيل والتأثير اللفظي ، إذ يبدأ الأداء النحوي إلى جرد الإيهام والإبانة ، في حين يجازر الأداء الفني الإيهام إلى التأثير وتأكيد دلالات جمالية . وتشمل العلاقة بين الأداءين - غالباً - بأنها علاقة مجاور وامتزاج ، يتم فيها الأداء الفني انتهاكاً متعمداً لطبيعة الأداء النحوي ، وهذا ينطوي على أبعاد دلالية وجمالية جمالية ، فالمرادف - على سبيل المثال - على المصطلح البلاغي تمثل الأداء النحوي ، في حين يمثل الإغراب والإيجاز انتهاكاً متعمداً له . ويضيق هذا أسلم مستويات الحذف والتقديم والتأخير بوصفها أرونا متعمدة لها

إنّ للقياس النحوي لا يمثل أدلة مفصلة عن الفكر ومن طبيعة المشكلات التي أفرزها الواقع ، بل هو خاضع لها بدرجات متفاوتة بحسب نوعية القياس ودوره في معالجة النص الأدنى ، وإجابته عن المشكلات التي يعلّو الواقع عليها ، كما أنّ القياس النحوي ليس مغفلاً عن العناصر المكونة للتصور النظري النحوي إذ لم يمثل الجواهر الذي يركز عليه هذا التصور ، ولذا فإن دراسة القياس تمثل تحاوراً وتفاعلاً بين الفكر وأدوات الملاحظة ، ناحية ، والفكر والتصورات النقدية من ناحية أخرى .

ويتأسس هذا البحث على تمجيد وأربعة فصول . أما التمهيد فقد خصص للمعاني بمحورين ، يتعلق أولها بوصف مصدر البحث من ناحية المضمون والبيبلوغرافيا من جهة ، وتقويم الدراسات التي تعرضت لموضوع بحثنا على نحو من الأنحاء من جهة ثانية ؛ ويعنى المحور الثاني بالأسول الفكرية للمعتزلة ، التي تتجلى من خلالها مواقفهم المتعددة ؛ فياسترحب بتحديد موقفهم من الله والعالَم ، وبالعقل بتحديد موقفهم من الإنسان وصحته ؛ وينطوي الورود والوعيد على موقف المعتزلة من مصير الإنسان ؛ ويتحدد في الملتزم بين الملتزمين موقفهم من النظرية الأخلاقية ؛ أما الأمر بالعرف والبنى من الفكر فيحدد موقفهم من القضية السياسية ، وكيفية إحداث التغيير الاجتماعي .

وقد اقتصرت الفصل الأول بالقياس اللفظي ؛ وهو يهدف إلى الكشف عن جماليات الأنظمة اللفظية ، الصوتية والصرفية والنحوية ، ويتركز على التمايز بين معيارية هذه الأنظمة ومدى توافقها لتأكيد دلالات جمالية . فمن جهة النظام الصرفي

يمثل التراث النحوي وجوداً موضوعياً مستقلاً عن الوعي ، غير أن دراسته لا تنفصل عن تصورات معاصرة تحلّول الإجابة عن تساؤلات ملحة ، ولذلك يلتقى الباحثون بتصورات متباينة يستلزم بعضها لتراث النحوي ، ويحافظ على قيمته وأدكاره بكل ما تنطوي عليه هذه القيم والأفكار من سلب وإيجاب ، ويحاول بعضها الآخر التفاعل مع التراث النحوي ، وتقبله غرضاً وتبنيته قيمه ، ففي الوقت الذي يحاول فيه التصور الأول النظر إلى الماضي بوصفه ثابتاً ، ويعتمد إلى صياغة الحاضر في ضوءه ، فإن التصور الثاني يتفاعل مع التراث ويتحاور معه لإدراك مفاهيمه وقيمه ، وليكشف عن مكوناته وعناصره . ولا ريب أن كل دراسة للتراث النحوي إنما تمثل عودة متحاذة على نحو من الأنحاء ، لأنها تفتش فيه من إجابة لمعضلات معاصرة . ولا ترتب على هذا اللون من التحيز إن كان يعمل للماضى والحاضر متحاورين ، بحيث لا يسقط الحاضر على الماضي .

وتستل في حاضرتنا النحوي مشكلات عدة أرى أن مشكلتين منها في غاية الأهمية ، أحدهما ذاتية التعبير النحوي ، ومحاولة مجازوته إلى ضبط علمي عقل ، والأخرى مشكلة القياس النحوي الذي يستعمله الناقد في نشاطه ، ويمثل هذان البعدين حازنين مهمين يطلعان إلى دراسة التراث النحوي والتحاور معه . وقد اخترت المعتزلة بوصفهم قوة إسلامية متميزة بخصائصها ومكوناتها ، ولا تتسم به من جعلها النحل محمودة الأساس في التفكير ؛ لأنها حاولت تفسير كل ظاهرة تفسيراً عقلياً مضيقاً ؛ فهي من هذه الناحية تصطنع العقل من أجل الكشف عن الظواهر وعلاها ، ومحاولة الإجابة عن مسيئتها ، ومجازوة ذاتية التعبير إلى مزيد من الدقة والإحكام .

الانتهاك المقصود، كما يضعنا - من ناحية أخرى - أمام قضية الحكم والتشابه، وجذر التأويل في الكشف من خلال التراكم من السلاسل والمستويات الظاهرة والباطنة لدلالة الآية القرآنية الكريمة، كقدار استجاشها أو معارضتها لأصول الفكرة التي يصدر عنها المغزلة. وهذا كله ضمتها أمام قضية المجاز التي اشتبه بها المغزلة، ومن ثم يكون التمرجس على التشبيه والاستمارة لاستكمال أبعاد المقياس البلاغي من وجوه المختلفة.

ويخص الفصل الثالث بالمقياس التقدي، وهو يعني بلغة الشعر، والإيقاع، والصورة الشعرية، وبناء القصيدة، فمن جهة لغة الشعر يعني الناقد بالألفاظ من حيث انتقلها وكيفية تركيبها، لأنها تمثل في تصوره جوهر لغة الشعر؛ ولذلك أولها عنابة فائقة، واشترط لها شروطاً، منها ما يتصل بالمعنى والكشف عنه، ومنها ما يتصل بالخلق وكيفية التأثير فيه، كما أن لغة الشعر من زاوية أخرى تنقسم لمؤثرات خارجية، كالبيئة الاجتماعية والثقافية، أو تخضع لمؤثرات داخلية، كالطبع وآثره في رقة الشعر. ولم يقتصر الناقد على ذلك، بل دعى بالتأنيب بين التعقيد والغموض، وكون الأول مرتبطاً بالألفاظ وكيفية تركيبها، وكون الثاني مرتبطاً بالمعنى.

أما الإيقاع فينبأ عن التكرار والتوقع المنتظم؛ وهو تابع للوحدات الصوتية على نحو من الأنحاء، كما هو الحال في البناء العروضي، أو على نحو مجازي صوري في آخر كلمة وأخرى، كما هو الحال في الأسجاع، أو التكرار بصيغته الأولية التي تعتمد تكرار كلمة أو مقطع ونحوهما.

وقد عني هذا الفصل كذلك بالصورة الشعرية وكونها لا تعني مجرد التصوير الحسي، لصلتها الوثيقة بتجربة الشاعر. ولذلك فالصورة الشعرية من هذه الزاوية تشكل لنوى خاص، يصور تجربة الشاعر لا على نحو الإبانة والوضوح ليقتصد من

نتائج مجرد التوصيل، بل على نحو الإشارة والإيهام.

أما بناء القصيدة فيتجلى في ظاهرها في هذا التكرار اللطيف الذي تتلجج فيه أبيات الشعرية الواحد تلو الآخر، ولكنه يخضع - من ناحية أخرى - لكون من البناء العقل، يقترب إلى حد كبير من الخطبة. ولذلك اشترط الناقد في الشاعر أن يجهد في حسن الاستهلال فالتخلص ومن ثم الخاتمة، ليرتك هذا التابع المنطقي آثاره على الملقى؛ لأنه بهذا الترتيب - فيما يرى الناقد - يستطيع الشاعر أن يعطف إليه أسمع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء.

ويعني الفصل الرابع بالمقياس الجمالي، فيدرس القيمة التي ترجع لدى المغزلة إلى أحد بعدي الحسن واللبس، وهما يمثلان قيمتين تخضعان لمقومات عقلية بحتة. ويتفاوت الكشف عن القيمة من خلال نظرتين متعارضتين، تحاول إحداها الكشف عن القيمة، وتلصص عناصرها خارج النص الشعري، في حين تعتمد الثانية على الكشف عنها في التشكيل اللغوي للنص الشعري.

ويعني هذا الفصل كذلك بالمثل الأمل بوصفه معياراً جمالياً له علاقته بالصورة الدهنية المجردة من جهة، وبالواقع من جهة ثانية، ويؤثر في كيفية تشكيل القصيدة، ولكنه على كل حال يشدو للصورة الدهنية المجردة التي يتزعمها الإنسان من واقع وخبرته، ومن رؤيته التي حدثت له موقفه من العالم والإنسان وعلى الرض من أن لكل الأمل يمثل صورة ذهنية مجردة، فإن تطبيقاته تتجلى فيها الخصائص الحسية والجزئية، وبخاصة في مثال الجملاء للمرأة.

أما ماعية الشعر فتحدد أولاً بالمحسّنات الشكلية متمثلة في الوزن والقافية. غير أن الناقد يرى أن ماعية الشعر لا تنحصر في الانظم الخارجى

الشكل للوحدات الصوتية؛ ولذلك حاول إرجاع ماعية الشعر إلى جذره اللغوي، فرده هذه المرة إلى قوة خفية كامنة في الشاعر، لا يشاركه فيها غيره، أو الذهاب إلى أن ماعية الشعر تتحدد بالتأنيب اللغوي للنص الشعري، الذى أدرك منه الناقد بعض خصائصه، كالإشارة، والاختصار، والإيهام إلى الأغراض، وحلف فضول القول.

وترجع مهمة الشعر إلى أحد بعدي التابع والجميل. ويعني التابع بالموضوعات الاجتماعية، وتكون قيمة النص الشعري واقعة - في الغالب - خارج النص الشعري، ويتحول الوجود الخارجى إلى معيار يحدد طبيعة النص الشعري ويحدد مهمته أيضاً. أما الجليل فإنه يرجع وظيفة الشعر إلى زينة كاتبة في التشكيل اللغوي للنص الشعري، ليتحقق دور الشاعر والناقد في إظهار براعتها في الكشف عن هذه العناصر الجمالية التي تولد للمتعة والانبهار من جهة صياغة الشعر وتمييز لغته، أو من جهة عنابة البالغة بالألوان البلاغية.

إن هذا البحث قد تتبع مقاييس نقد الشعر من أبسط مستوياتها إلى أكثرها شمولاً؛ بمعنى أنه تتبع المقاييس ابتداء من عناباتها الجزئية بالوحدات الصوتية منفصلة أو متصلة بغيرها، إلى تتبع عناصر القيمة في النص الشعري، وماعية الشعر، وتأنيبه للوظائف المختلفة. وهذا يعني أن البحث قد أحاط في الوقت نفسه بمقومات التصور التقدي من زواياه المختلفة.

وينبغي أن نؤكد هنا أن تناول مقاييس نقد الشعر بأنماطها المختلفة - اللغوية والبلاغية والتقنية والجمالية - منفردة إنما فرضته طبيعة البحث؛ لأن هذه المقاييس لا يستقل بعضها عن بعض؛ فهي تضاعف وتتضاعف، وتشترك في بعض الخصائص والمكونات؛ فالمقياس اللغوي متلايس مستقلاً عن أداء أبعاد جمالية؛ كما أن المقياس البلاغي ليس منفصلاً عن الأنظمة اللغوية؛ فافصل معنا إنما فرضته طبيعة البحث.

# رسائل جامعية

## خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد البصور

عرض : وليد منير

الصور في أغلبها قد وجدت بدورها الجينية الأولى ، وتردائها - تشكيلاً ورؤية - في قصائد غنائية علة من قصائده ، على نحو يتيح للباحث رصد أساس ( القيم الخلاقية ) بين الشكليات التعبيريين في شعره ، والوصول إلى إرث المحدثات الفارقة بين نظامي التشكيل اللغوي فيها عن طريق استقراء التجاوبات والتبادلات المنطوية على إحالة فيما بين القصيدة والمسرحية ، وإلقاء بشرحها وتحليلها .

ويضيء لنا ( نص الاعتراف ) ، متشكلاً في كتاب الشاعر المؤثر ( حيان في الشعر ) ، وهو محور التحليل في مدخل الرسالة ، ففكرى ( التشكيل ) و ( البناء ) كما يحد الشاعر بها ، ففكرة ( التشكيل ) فكرة واسعة في حديث صلاح عبد البصور عن القصيدة الشعرية ، وهي تتبع - فيها يقول - « الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الحوافر أو الصور أو الملموعات ، ولكنها بناء متداوج الأجزاء ، منظم تنظيمًا صارماً » . وهو يرى في التشكيل سمتين متأزنتين تعطيان القصيدة حياتها التي تتميز بالإحساس والتجسد معاً . وهاتان السمتان هما : البناء ، والتوازن . وليس من العسير أن نلمح في كل من هاتين السمتين ، أو في كليهما معاً متأزنتين ، معنى الاستثناء ، والتكثيف اللغوي لأشوار س . و . دولسن إليها بوصفها جوهر الدراما .

وللقصيدة عند صلاح عبد البصور ( حكاية للكامل ) يتجلى في احتواء بنائها على ما يسميه ( الدروة الشعرية ) ، وما الاختلاف في الأبنية عند عبد البصور إلا اختلاف في مكان الدروة من القصيدة كما يقول . وهذه الدروة - فيما يرى - تقود كل أبيات القصيدة إليها ، وتسهم في تجليتها وتوحيدها . وهي ليست ذروة للمعنى التي تجده في الدراما - وفقاً لتفسيره - وإن كانت تختبر على عنصر درامي .

ومن لهم أن نلاحظ أولاً ذلك التشابه الحاد

عرض لرسالة الماجستير المقدمة من الباحث وليد منير إلى المعهد العالي للفنون الأكاديمية الفنون وموضوعها « خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد البصور » .

وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور صلاح فضل واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور نبيل راجب . وقد أوصت لجنة المناقشة بطبع الرسالة على نفقة الدولة .

الفصل الأول : تجاوب أشكال الأداء بين القصيدة والمسرحية .  
( دراسة في التناص الداخلي ) .  
الفصل الثاني : دالة التحول الترمي .  
الفصل الثالث : مستوى اللغة الشعرية .  
خاتمة .

### ١ - المدخل

يختار الباحث - فيما يقول - مسرح صلاح عبد البصور نموذجاً تطبيقياً لسبين مهمين : الأول : هو أن مسرح صلاح عبد البصور الشعري يمثل آخر حلقات النضج الفني في المسرح الشعري العربي حتى الآن ، وأنه ( أي صلاح عبد البصور ) كان يملك رؤية على قدر من الوضوح والتكامل ، للمسرح والشعر معاً . لقد كان صاحب وجهة نظر في كليهما ، وفي ارتباط كل منهما بالآخر . ولم يكف عبد البصور بإعلان وجهة النظر تلك حديثاً أو كتابة ، ولكنه سعى سعيًا ذروياً إلى تطبيقها إبداعاً وجمالاً ، وأثبت صحتها وصلاحها .

الأخر : هو أن مسرحيات صلاح عبد

ما المحدثات الفارقة التي تميز اللغة الشعرية في الدراما الشعرية عنها في القصيدة ؟ والنسبة إلى شاعر درامي واحد ، ما العلاقة المتصلة في ( نصه التام ) بين شعره ومسرحه ؟ وكيف يشرح منطق العلاقة في تغيير شكله وتحويله عند انتقال بنية التعبير الشعري من نظام القصيدة إلى نظام المسرحية ، إذا صح افتراض مؤداه أن مسرحيات الشاعر تتمثل على بدورها الجنينية الأولى في بعض قصائده ؟ وهل في وسعنا أن نرصد بدقة ( نقطة التحول ) التي يبدأ عندها النص فعلاً في الإزاحة ، بحيث يدخل نص القصة ( القصيدة ) في بنية أكبر هي نص العرض ( المسرحية ) تحت تأثير قوتين بعينها ؟

هذه هي الأسئلة التي يحاول الباحث في هذه الرسالة أن يحصل على إجابات محددة عنها ، وذلك من واقع الفهم والتحليل الذي استقاده من مجموعة إجراءات منهجية حديثة ، تنسج إلى مصادر مختلفة ، سعى الباحث إلى دمجها في صميم منهجه الأصل ( المنهج البنيوي ) . وقد قسم الباحث رسالته على هذا النحو : مدخل : مفهومي الدراما بين التشكيل الشعري والبناء المسرحي .

الصور نفسه بأن « قصيدة الغناع » - على وجه التحديد - هي مدخله إلى عالم الدراما الشعرية .

ونظراً عما خلص إليه الباحث بعد تحليل ( نص الاعتراف ) و ( قصيدة الغناع ) و ( قصائد أخرى ) ، من كون ( الدرامية ) هي ( القيمة المهيمنة ) - بتعبير جاكوبسون - في النص الصوري بعمامة ، يناقش الباحث آراء « ف . د . سكفوزنيكوف » حول خصائص الشعر الغنائي ، متفقاً معه أحياناً ، ومختلفاً معه أحياناً أخرى ، كما يعرض لرأى « أدونيس »

حول لغة صلاح عبد الصبور الشعرية في كتابه « سياسة الشعر » بالتحليل والتفصيل ، مستخلصاً في النهاية نموذجاً تاماً لحركة النص الإبداعي الصوري بين قطبي : ( الدرامي ) و ( الشعري ) على هذا النحو :

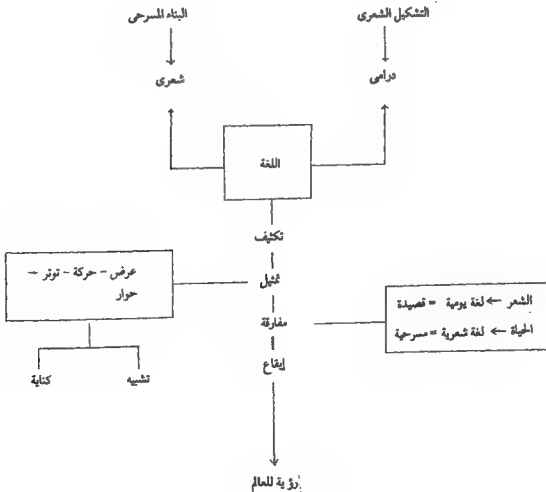
الصوري يوزل في هذا الاتجاه إلى أبعد من ذلك حين يقول : « .. والدراما فيها أتصور في الشعر أو في القصيدة الغنائية هي خلق بناء ، وفي داخل هذا البناء تتحدد الأصوات والمشاهد » .

يتجلى مفهوم « التشكيل الشعري » ، إذن في مفهوم « البناء المسرحي » ، حيث تتصلد الأصوات والمشاهد ، وتتسرب لحركة الدرامية في صميم العصب الغنائي لكي تصبح القصيدة مفتحة للأداء المسرحي الذي يتلووه جملة أشخاص .

ويشير « بدر الديب » إلى خصيتين مهمتين في قصائد عبد الصبور هما : مسرحية المواقف والمشاعر ، وزيادة الاهتمام بالتفصيلات الجزئية . كما يشير « أدونيس » إلى أن شعر عبد الصبور مكان « المسرحية الكلية » ويعترف عبد

بين لحظة اللوحة في القصيدة ولحظة التوير في المسرحية ، حتى أن عبد الصبور استعار من الدراما مصطلحها نفسه ، وأن تلاحظ ثانياً انصراف عبد الصبور إلى الربط بين ( اللوحة الشعرية ) و ( اللوحة الدرامية ) بالقدر نفسه الذي فصل به بينهما .

ومن الشائق أن نلاحظ مسرة أخرى تلك « المغارة » المحصورة بين تعبير ( اللوحة ) و ( الأزمة ) على ما يجب من ضلال المصطلح الدرامي في قول صلاح عبد الصبور : « معنى الدراما في الشعر يكاد يكون معنى التكامل ، بمعنى أن القصيدة تبدأ بداية ما ثم تتأزم ثم تنتهي إلى حل . وقد يحلو للشاعر أن يبدأ من الأزمة ثم يحصل الأزمة في نهاية القصيدة ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ القصيدة ثم ينتهي إلى جوهرها أو خلاصتها أو إلى تركيز المعنى الشعري في نهاية القصيدة ، وكل هذه ألوان من الأبنية الشعرية » . هل إن عبد





## ٢ - الفصل الأول :

### التناسق الداخلي :

إذا كان ( التناسق ) بديهةً هو تعلق نصوص مع نص محدث بكميات مختلفة - كما يقول محمد مفتاح - فإن ( التناسق الداخلي ) هو عادة إنتاج الشاعر لنصه في حدود من الحرية .

وإذا كان للـ ( التناسق ) آلياته المتعددة التي تجعل منه فاعلية ذات مظهر جمالي ومظهر دلالي واضمح، ويتفتح النص من خلاله على أفق أوسع ذي إحالات ثرية متباينة ومتعاقبة معاً ، فإن للـ ( تناسق الداخلي ) - على وجه الخصوص - آليات تكاد تكون معددة بدقة ، وبارزة بوضوح خاصاً بين مجموع الآليات الأخرى ؛ إذ إن ( التناسق الداخلي ) يكتسب هنا وضعه المتفرد من كونه :

١ - تناسقاً داخلياً .

٢ - تناسقاً بين جنسين مختلفين من أجناس

الكتابة وإن كان كلاهما شعراً ؛ ونعني بها ( جنس القصيدة ) و ( جنس المسرحية )

تأسيساً على ذلك فإن آليات التناسق بين بنى التعبير اللغويين : تنحصر - وفقاً لما يرى الباحث - في خمس آليات أساسية هي :

١ - التكرار .

٢ - التوالد .

٣ - التحول .

٤ - التوزيع .

٥ - العرض التمثيلي للمجاز .

والآليات الثلاث الأولى آليات مشتركة بين أشكال الـ ( تناسق ) المختلفة ؛ أما الآليتان الأخيرتان فما يظهرها الباحث إلا خاصيتين بهذا الموضوع فحسب . والباحث يعني بـ ( التوزيع ) نوعاً من تقسيم الحدث الكلامي في الخطاب الشعري بين عدة ضمائر ، أو بين عدد من الفاعلين الدلاليين في ( النص - العرض )

أو المسرحية ، في حين يعني بـ ( العرض التمثيلي للمجاز ) نوعاً من إضفاء الحركة عليه عن طريق تجسيد الحدث عبر الزمان والمكان والشخصية في المسرحية أيضاً .

ويتعدى الباحث في هذا الفصل ثلاث عينات تجريبية من عينة ضابطة لدراسة ظاهرة ( التناسق الداخلي ) بوصفها من أبرز العينات التي تقي بالفرض في شعر صلاح عبد الصبور الدرامي ، ومن أشدها وضوحاً ولفناً وإغراقاً ؛ وهي على الترتيب :

١ - أقول لكم . ١٩٦١ م .

٢ - يا نجسي .. يا نجسي الواحد .

١٩٥٧ م .

٣ - ذلك الساء . ١٩٧٠ م .

حيث تفيض علاقة ( التناسق الداخلي ) بين هذه القصائد وبين ثلاث مسرحيات شعرية ( هي أطول ما كتب عبد الصبور من نصوص عرض درامية ) على نحو ما هو مبين في الجدول الآتي :

شعر درامي (نص قرأه)	التاريخ	علاقة (تناسق داخلي)	تاريخاً شعرياً (نص عرض)
أقول لكم يا نجسي .. يا نجسي الواحد ذلك الساء	١٩٦١ م ١٩٥٧ م ١٩٧٠ م	إحالة إحالة إحالة	مأساة الحلاج ليس والمجنون بعد أن يموت الملك

## ٣ - الفصل الثاني :

### دالة التحول النوعي :

الدالة علاقة بين متغيرين س ، ص مثلاً .  
و : ص = د ( س ) ، أي أنه إذا اعتدلت قيمة المتغير التابع ( ص ) على قيمة المتغير المستقل ( س ) فإنه يقال إن هناك علاقة دالية بين المتغيرين ص ، س . وتكتب هذه العلاقة الدالية كما سبق . أي أن ( ص دالة في س ) .

ويكشد الباحث في هذا الفصل بأنها إيجاد دالة تحكم عملية التحول النوعي من نظام القول ( أ ) ( القصيدة ) إلى نظام القول ( ب ) ( الدراما الشعرية ) . إنه يتخلص من واقع التحليل إلى أن القصيدة تتحول بديهة إلى مسرحية حين تتحول الجملة إلى حدث ، ثم يتحول الحدث إلى إسهاب على هذا النحو :

تتمسك في أسطراد حيث بحثت تبتدأ كـ لو كانت دائرة كاملة الاستدارة . وتبتدئ هذه المظاهر الجزئية بين مسرحية واحدة وعدد من القصائد التي تتماس معها في أكثر من نقطة ، ولكنها لا تتقاطع معها كي تصنع مجاًلاً تناسقياً كاملاً . وتتجسد نقاط التماس المذكورة - على سبيل المثال - في :

١ - الاكتفاء .

٢ - التضمين .

٣ - التبع .

٤ - الإحالة .

٥ - المعارضة ... إلى آخره .

ولهذه المظاهر التناسقية ترميزات محددة في البديع العربي ، على نحو يدل على وجود بعض الجذور القديمة في التراث العربي لفهم ( التناسق ) كما نعرفه اليوم .

ويرصد الباحث مجموعة الثوابت ومجموعة المتغيرات بين كل نصية والمسرحية التي تحمل إليها ، خلاصاً إلى أن آليتي ( التوزيع ) و ( العرض التمثيلي للمجاز ) تعملان دوماً في نطاق مجموعة المتغيرات المنتجة ، فيما تعمل الآليات الثلاث الأخرى بصورة أساسية في نطاق مجموعة الثوابت ، وإن ظل لها دور لا يُنكر في إنتاج العناصر المتغيرة ، لا سيما الأثر المحسوس لنشاط المزدوجة ( التوالد - التحول ) ، حيث تتبثق عنها الآليتان السابقتان الأخيرتان .

ويتحكم قانونا ( التناسق الداخلي ) للرومان بـ ( الاستطراد ) و ( التناسق الذاتي ) في توجيه آليات التناسق الخمس ، ورسم حدودها .

ويشير الباحث في النهاية إلى بعض مظاهر التناسق الداخلي الجزئية التي لا ترقى - لشدة جزئيتها - إلى مفهوم ( التناسق ) بوصفه فاعلية



وهذا النموذج تعديل لنموذج ريفاتير الشهير في تعريف القصيدة :

القصيدة = جملة حرفية صغيرة ← إسهاب

عنصر الإسهاب عن طريق التوالد والتداعي والتحول . والباحث يقتصر في خطوات تكوين النموذج على استخدام العوامل الجوهرية ، بعد عزلها ، بوصفها العنصر الفعال دون غيرها .

ويقترح الباحث - انطلاقاً من كل ما قيل - أن يقوم بقياس علاقة النشاط السياقي - في توترها - بالنشاط الاستبدالي ، عن طريق حلل خطوات إجرائية :

- ١ - التمثيل لأشكال الروابط التساممية ، واستقراء هذه الأشكال .
- ٢ - تحويل الأشكال الكيفية إلى أشكال عديدة
- ٣ - استنتاج المعادلة الدالة .
- ٤ - التمثيل البياني لدالة التحول النوعي .
- ٥ - صياغة القاعدة وشرحها .

وعن طريق جدول أعبر بين هذه العوامل (ص) واعدد الروابط (س) في كسل من القصيدة والمشرحة ، مع توضيح شكل الروابط التساممية المناظرة ( وذلك من واقع تحليل نصوص عملة ) أمكن الباحث استنتاج أن :

ويستعير الباحث من « تودوروف » مصطلح ( العامل ) بدلاً عن الفاعل ، إذ إنه يعبر عن الأدوار الدلالية كافة ، من مرسل ومرسل إليه وعائق ومساعد ، وبذلك فهو يغطي مساحة الشخصيات الدرامية في كلمة واحدة . كما يستعير الباحث أيضاً من « مابتيه الكيمياء الطبيعية » مصطلح ( الروابط التساممية ) ليطلقه على علاقات التفاضل الممكنة بين العوامل .

وتتنمى عملية اختيار العوامل إلى محور الاستبدال ، فيما يفترض أن تتنمى الروابط التساممية بوصفها علاقات تصوير وتكوين إلى محور السياق .

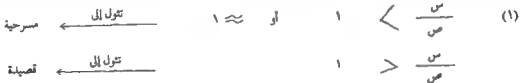
ويقسم الباحث العوامل إلى :

- عوامل جوهرية .
- عوامل ثانوية .

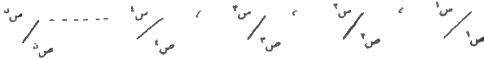
ويقوم العامل الجوهرى بإفراز الحدث في المسرحية ، في حين يقوم العامل الفرعى بشحط

وإذا كانت القصيدة - فيما يقول ريفاتير - انتفاعاً من المحاكاة إلى اللاتحوية ، فإن المسرحية ترصد دائب بين المحاكاة المتمثلة في (التوزيع - العرض) واللاتحوية المتمثلة في ( التكرار - التوالد - التحول ) ، والحدث الحرفي الصغير في المسرحية هو الذي يقع عليه فعل الإسهاب بدلاً من الجملة لكي تشغل المسرحية فضاء النص بأكمله

ومن الطبيعي أن ينتمى كل من الدورين اللذين تنهض بسبب أليسا ( التوزيع ) و ( العرض ) إلى محور السياق ، فكلاهما ينهض أساساً على التماثل والمكانية ومن ثم فإن أحد المبادئ المهمة في الدراما الشعرية كونها تكسر مبدأ التكافؤ لصالح محور السياق . وقد ينشأ عن هذا التصور تصور آخر هو أن محور السياق يكرر عرض نفسه على محور الاستبدال عدداً من المرات يفوق في تكراره عرض المحور الاستبدالي نفسه عليه .



(٢) في نوع نظام درامي كالمسرحية فقط تكون :



متوالية عديدة .

(٣) وبذلك تكون للمعادلة الدالة في القصيدة عبارة عن :

$$ص - ص = ١ -$$

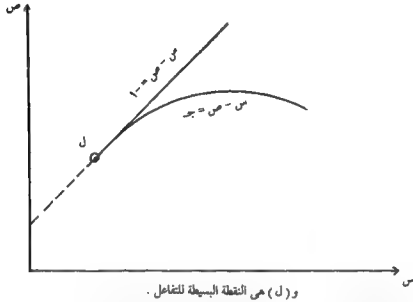
وتسمى هذه المعادلة في علم التفاضل بالمعادلة الخطية . وتكون للمعادلة الدالة في المسرحية عبارة عن :

$$ص - ص = ج -$$

(جـ عدد من القيم المتغيرة)

وتسمى هذه المعادلة معادلة تناضلية عادية . وتقتل بدالة على شكل منحى .

ونأى دالة التحول النوعى على هذه الصورة :



ويمكن لقاعدة التحول النوعى أن تصاغ على أكثر من وجه ، ولكن المحصلة الأخيرة تأتى على هذا النحو :

- تشرع القصيدة في عملية التحول النوعى حين تنحو نسبة  $\frac{\text{النشاط السياقي}}{\text{النشاط الاستبدالي}}$  إلى النحو فى نسق جبرى متدرج ومتنظم له صورة ( المتتالية العددية ) .

#### ٤ - الفصل الثالث :

##### مستوى اللغة الشعرية :

ويدرس الباحث فى هذا الفصل الأخير

مستوى اللغة الشعرية بين القصيدة

والمسرحية على النحو الآتى :

##### ١ - للغة الشعرية بوصفها إيقاعاً :

ويخلص الباحث بعد تحليل دق وب لعناصر

الإيقاع ( الوزن ، النبر ، الوقف ، القافية )

إلى :

أ - تنحو للمسرحية الشعرية منحى أبسط

فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ، وإن كان هذا

للمحى أشد التصاقاً بالتلوين النبرى .

ويثبت الإحصاء أنه :

$$\text{فى القصيدة : } \frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx 1$$

$$\text{فى المسرحية : } \frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx \frac{1}{8}$$

وجوب الترابها من لذة الحياة اليومية العادية التى نستخدمها ونسمعها .

إذن ، فاللغة المهمة فى مسرح صلاح عبد

الصبور الشعرى هي ( - - - - ) وليست

الوحد ( - - - - ) ، فى حين تشيع بدرجه

مستغلن - مفاعلن ، أى إضفاء الشعرى

على الشعرى . وربما عادت أصول الفكرة

التي يهض بها للمستوى الثانى إلى نظرات .

س . وإيوت إلى موسيقى الشعر من حيث

ب - تنحو القصيدة الشعرية منحى أكثر

تركيباً فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ؛ وهو منحى

يتحرك بين مستويين : مستوى ( التلوين

النبرى ) فى « فعلن » ، ومستوى ( إضفاء

حسن الامتداد على السدورى ) فى

أقل الوحدة ( - - - - - ) . وتنبع الحيوية الدرامية للإيقاع في هذه الحالة من الجدل الدائب بين الوحدة والنواة ؛ فالوحدة ( - - - - - ) وحدة مستقرة لا تتمايز وتوترأ ، ولكن النواة ( - - - - - ) قلقة لها - فيما يقول أير ديب - خصائص تعطيها شخصية مميزة .

ج - يميل ( النبر اللغوي ) خاصة إلى الانحياز التام بـ ( النبر الشعري ) في القصيدة الصبورية ؛ ولكن لابد أن نلصق إلى أنه في دراما عبد الصبور الشعري يميل للمثل - بفعل ألقى ( التوزيع ) و ( العرض ) - إلى تأكيد ( النبر اللغوي ) في ( فُلَانٌ - فُلَانٌ - فُلَانٌ ) دون ( النبر الشعري ) ، فيتخفف الشعر - من ثم - من طاقته الخنائية إلى أبعد حد ،

ناحياً منحى الجانب القصصى السابق .

د - يكتب ( الوقف للشعري ) في المسرح الشعري أهمية خاصة ، وما تفوق أهمية ( الوقف المروضي ) . وللقوف بعامة في الدراما الشعرية دور يادأ ، لكون الدراما الشعرية نصاً له بروز سماعي أو أدائي ، حل عكس السطر الشعري في قصيدة ما ، حيث يوصف بأن له نوداً طوبوغرافياً .

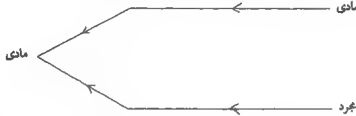
هـ - تلعب الخنائية في النص الشعري الصبوري دوراً ثانوياً في تشكيل بنية الإيقاع إلا نادراً ، كما أنها تلعب دوراً أكثر ثانوية في مسرحه الشعري ، على نحو يشر - في تقدير الباحث - إلى محاولة تقليص قري الانفعال الماعطى في مقابل إتمام العناصر الدرامية

الداخلية في العمل ؛ تلك العناصر التي تنهض في صميمها على انضواء الطاقة الانفعالية تحت جناح الطاقة الفكرية والتأملية .

٢ - اللغة الشعرية بوصفها صورة لو مجازاً :

وعلى هذا الصعيد يخلص الباحث من واقع تحليلاته المقارنة إلى :

أ - هيمنة التشبيه بشكل عام على النص التام لصالح عبد الصبور .  
ب - نظام المجاز الذي يتظمم الصورة الموجهة في نص عبد الصبور ( التشبيه ) نظام له هذا الشكل



ج - شيع التشبيه البليغ كما لو كان بديلاً عن الاستعارة في النص الشعري الصبوري ، قصيدة ومسرحاً .

د - التشبيه أكثر درامية من عده ، لاحفاظ الطرفين المتضارعين بكيانها مستقلين ، مع قيام مسافة بينها تشغلها أداة التشبيه في حالة التشبيه المادى .

هـ - شيع ما يمكن أن يسمى بـ ( الصورة التمثيلية ) في النص الصبوري ؛ وهي صورة تنهض في جوهريها على ( الاستدعاء ) و ( التمثيل ) و ( العرض ) ، ويزر فيها عنصر الحركة بوصفه عنصراً مهماً . ويمكن تقسيمها إلى :

- صورة تمثيلية مستقلة .
- صورة تمثيلية مشتقة .
- صورة تمثيلية مكافئة .

٣ - اللغة الشعرية بوصفها تركيباً نحوياً :

يتساءل الباحث فيم تكمن القوة الشعرية للنحو في النص الشعري الصبوري ؟ وإلى

أي مدى يتشكل هذا النص بما هو مجازوة منتظمة بالمقاييس إلى اللغة المادية ، وذلك على المستوى النحوي ؟

وإجابة عن هذا السؤال يرصد الباحث أهم المظاهر النحوية التي تكتسب قدراً من الشيوع في النص الصبوري ، ويحاول استخراج دلالاتها ، ثم ربط هذه الدلالات ببعضها البعض الآخر ، للحصول على نموذج كل لـ شعرة النحو عند صلاح عبد الصبور .

ويرى الباحث أن أبرز المظاهر النحوية التي تقوم بدور متميز في تشكيل أسلوبيه النص الصبوري ستة هي :

- ١ - الانتحاز بالنداء .
- ٢ - قصر المندود في بعض المواضع .
- ٣ - شيوع العطف بأنواعه .
- ٤ - شيوع استخدام الحال .
- ٥ - شيوع استخدام النعت .
- ٦ - الميل إلى استخدام ظرف الزمان غير المحدد ( حين ) في مواضع كثيرة .

ونحن إذا أمعنا قليلاً فيما سبق من مظاهر نحوية ، استمكننا أن نلمح ما يلي :

١ - غلبة حرف النداء ( يا ) على ما عده من حروف النداء .

٢ - غلبة حرف العطف ( و ) على ما عده من حروف العطف .

٣ - انعدام ( مد المقصور ) في مقابل الشيوع النسبي لـ ( قصر المندود ) .

والعادة أننا نلجأ في لغة التواصل اليومية إلى الأساليب الكلامية نفسها تقريباً ، فتبدأ الحديث بـ ( يا فلان ) ويربط بين وحدات الكلام بحرف العطف ( الواو ) ، ثم لا نجد غضاغة في ابتداء حديث ما بالعطف على عذوف ، كما أننا نقصر المندود أن نحدد المقصور فتقول ( سباً ) و ( رداً ) و ( هواً ) و ( فسا ) و ( بُسا ) و ( غُنا ) و ( شراً ) ، وتدخل كلامنا كله النعوت والأحوال بلا انقطاع تقريباً . ولا بد أن يقضى ( نموذج المحاكاة ) إن في أقصى مفاعلاته الوظيفية إلى كسر قواعد النحو المألوفة كسراً لافتاً ، فيستبدل الشاعر بالكلمة الصريحة في تركيب الجملة الشعرية الكلمة العامة الشائعة ، فيقول ( من ) بدلاً من ( مند ) ،

التحليل بأنواع رياضية ومنطقية وإحصائية، سدادم يهدف إلى احتواء النص، واستقصائه والإسكاف به من زواياه كافة، وعادام يسعى إلى مستوى طموح من الدقة العلمية، والتجريد، والموضوعية، صسى أن تفتح هذه الوسائل في حقل التحليل النقدي آفاقاً تتدنق في سطوعها من آفاق العلم الطبيعي. وقد اعترف أنه يقوم بعمل ينطوى على قوابة - على حد تعبيره - أن إيتو - وأنه يدمج المفاهيم وإجراءات الاكتشاف من مصادر مختلفة، ولا يشغل نفسه بالاحتفاظ بالفواصل التقنفة بين المعارف والموضوعات.

وقد كانت مقولة (المنطقية الكلية) لتشومسكي هاجساً من هواجسه؛ إذ حاول أن ينفذ دالاً إلى القوانين الجوهرية التي تحكم البنيات للتداخل، وتؤسس علاقاتها، وأن يصوغ نماذج مستقصية تحمل كلية الظواهر، وتكشف عن «ميكانيزمات» حركاتها ومن فاعليتها.

وأشار الباحث في النهاية إلى أنه لم يدرس «أيلويولوجية النص» وإن تطرق إليها بصورة عابرة، وذلك لاعتبارات منهجية أثر - وفقاً لها - أن يدرس مستوى أنياً محدداً، دون أن يلجأ - بتعبير «جارودي» - إلى «كلية حصية».

فترى أن اختراق التركيب النحوي العادي يتشغل في الدرجة الأولى في:

- ١ - تقطيع الجملة وتقسيمها بين أكثر من ضمير للمتكلم.
- ٢ - القطع.
- ٣ - الحذف.

أي عاكلة الموقف الحوارى العادى، فيين النموذجيين (الشعرى) والمسرحى الشعرى) تولز وتقاطع معاً؛ ففى القصيدة يسعى الشعر إلى محاكاة القول اليومى البسيط، وفى المسرحية يسعى القول اليومى البسيط إلى محاكاة الشعر، فيما يسعى الشعر إلى محاكاته بدرجة ما.

#### ٥ - الخاتمة:

حرص الباحث أخيراً على تفصيل طبيعة منتهجه وإجراءاته، فأكد أن دراسته للنص الصبوري قد نحت منحى يعتدداً بالأنفهميين هما: مفهوم (الكلية)، ومفهوم (تمدد المستويات). ومن الطبعى ألا يتفصل هذان المفهومان في أى تحليل نقلى عن بعضها البعض.

ثم أكد الباحث أنه لم يتردد في أغلب فصول هذه الدراسة في أن يستعين في خطواته الإجرائية التي تشكل في البداية جسم

أويست (لا) النافية براو عطف، أو يورلى بين فعلين مضارعين دون فصل بينهما... إلى غير ذلك.

فلذا انتقلنا من القصيدة إلى الدراما الشعرية لاحظنا احتفاظ النص بثلاثة مظاهر نحوية بارزة هي:

- ١ - قصر الممدود في بعض المواضع.
- ٢ - شيوخ استخدام التمت.
- ٣ - شيوخ استخدام الحال.

في حين يلعب (النداء) و (المطف) دوراً مشرواحاً. ولا شك أن آتقى (التوزيع) و (المرض) تتدخلان تدخلًا حاسماً في صياغة سياق القول الشعرى بوصفه تركيباً نحوياً، حيث تبرز في (نص المرض) ثلاثة مظاهر أخرى غالبة هي:

- ١ - الاستفهام.
- ٢ - الأمر.
- ٣ - النهى.

وإذا كان النموذج الدال لـ «شعرية النحو» في الفن الشعرى الصبورى يكمن في (محاكاة القول العادى)، بمعنى أن: الشعر - لفته يومية - قصيدة.

فإن شعرية النحو في الدراما الشعرية الصبورية تنحو نحو تعديل هذا النموذج قليلاً وفقاً لشروطها، حيث تكون: الحياة - لغة شعرية - مسرحية.

بمزيد الأمل تنهى أسرة مجلة فصول الفنان المبدع  
سعد عبد الوهاب ، تغمده الله برحمته .

والفنان سعد عبد الوهاب واحد من أفراد هذه الأسرة ،  
صحب رحلتها منذ وقت مبكر من صدور مجلة فصول ،  
مشرفاً على إخراجها بصورة فنية متميزة ، تجمع بين الجودة  
والرصانة والإشراق .

وقد فقدت أسرة « فصول » في الفنان سعد عبد  
الوهاب طاقة خلقة وحاسة فصالة ، وأصاله في الفكر  
والإبداع ، كانت جميعها قوة دافعة لها إلى المضي قدماً في  
تحقيق رسالتها .

رحم الله الفقيد العزيز ، وأسكنه فسيح جناته .

According to El'Egeimi, the narrator occupies a central point around which all the different configurations of the play rotate. The writer studies the relationship of the narrator with the listeners (audience) and then examines the interaction between these receivers and the dramatic space of the Café in order to determine the way they conceive of the dramatic function of the narrator. The individualistic discourse comprises elements which belong to different types of discourse—be they ideological, social or popular. The narration, in this case, redefines the principles of inherited genres. The writer attempts to answer a number of questions. Who is the speaker in the text? What is the purpose of his discourse? Who assumes responsibility for the system of values put forward? To whom is it addressed?

In his analysis of the pattern of significance of the text, El'Egeimi adopts a semiological approach as defined by Greimas and applied by his followers such as Rastier and Cortez. The writer, however, does not apply this critical approach in a mechanical fashion but rather manipulates all the available tools to serve the literary text. He often combines semiological and pragmatic methods in order to arrive at a well-integrated vision.

● Nabila Ibrahim presents a modern critical reading of a traditional Arabic story in her article "A Cultural Reading of the Story of the Slave Girl Tawadud." According to the writer, the fictional micro-structure of the story reflects the macro-cultural structure of the outside world. The story is not just a structure of meaning but also a structure of power because it assimilates within its domain a set of binary oppositions: the small world of individuals and the larger social world, a tragic vision and a comic vision, central and marginal events of the past, present and future. It also comprises examples from different social classes: the slave girl who can be bought and sold, the wealthy merchant, the bankrupt son, the scientist and the Caliphate.

A close analysis of the story reveals the deep cultural undertones which suggest that a civilization cannot retain its power unless it constantly renews itself. In order to unravel these cultural undertones in the text, the writer examines the descriptive procedures used, then analyses the function of denotation and connotation in the language and finally handles the story as an active force in the Arabic cultural tradition. The story is formally and thematically related to the stories in the *Thousand and One Nights*. Formally, there is a similarity between the beginnings and ends. Thematically, all the stories contain within their folds various cultural dimeas-

sions. These stories draw attention to the fact that ideas only flourish in a soil that allows for the existence of a dialectic, where one question is countered by another and where people are alert and conscious of pressing cultural issues. The story of Tawadud, the slave girl, is the story of a human being who is searching for the meaning of her existence, the meaning of life. In the story, knowledge is attained through experience, in a movement from the particular to the general.

● We then reach the last study in this issue "A Reading of an Old/New Text 'The Sea Stance': The Operative Vision and the Efficacy of Performance" where Walid Mounir offers a modernist reading of *El Mawāqif Wal Mukhatabat* (Stances and Utterances) by El Nefari. He goes beyond the narrow historical dimension and examines the "poetics" of the text. He argues that any great text must possess an aesthetic autonomy that transcends the restrictions of three dimensional time. The writer examines the epistemological rather than religious aspects of this sofiist text revealing its essential nature: it is temporal and projects the dramatic tensions of wholeness and division which generates the paradox of the part/the whole or the human/the sacred which is based on the constant rotation in a world internally whole, externally multiple and divided.

The space of the text, according to Mounir is limited to three factors: God, the Universe and Man. The development of the dramatic course of the poetic text operates on four levels which unmask the deep insight of the vision of El Nefari:

- 1- The conflict of the 'self' and the 'other' (God/the Universe).
- 2- Acceptance of the 'other' by the 'self' (God/Man).
- 3- Overshadowing of the 'other' by the 'other' (the Universe/Man).
- 4- The Separation of the 'other' from the 'self' and the nostalgic longing of the 'self' for a union with the 'other' (God/the Universe/Man).

Having conducted a metaphoric, rhythmic and linguistic analysis of the text, Mounir reaches a conclusion about the characteristic feature of sofiist discourse. It is a poetic and dramatic discourse which transforms the three well-known bridges between man and reality (the self-the other-the world) into overwhelming obstacles. On the semantic level, this is manifested in the "tragic fall" which is determined, according to sofiist vision, by the recurrent dichotomous pairs that qualify the way we conceive of the world and which have always erected high unsurmountable walls between God, the Universe and Man.

Translated by:  
Hoda El-Sadda

also divides up the assigned roles of characters into the groups mentioned before, a strategy which illuminates the kind of relationships that exist between the characters on different levels — cultural, professional and psychological. The writer then examines the narrative structure as it is affected by the interplay between being and phenomenon and discovers that the narrative is in control of the vertical pivot of the text. At the end of his study, the writer notes the intimate relation between the title *'Al Zail* and the interplay of being and phenomenon on the semantic level. This is born out by a structural analysis of the actantial construction which is specified by an intermediate structure—the structure of characters—that links the analysis of characters with the determination of actants directed to the narrative action.

● The next study of the art of the short story is presented by Thanaa' Anas El Wujid in her article "The Modernist Structure in Mohamed Mostagab's Short Stories" in which she focuses on his collection *Dirwet El Sharif*. She first points out the interplay of discourses and the absence of generic boundaries between, for example, reportage, tale, legend and story. This necessarily produces unfamiliar expressionistic structures which abound in images and contradictions, but which are also free of stereotyped phrases.

Anas El Wujid draws attention to the original manipulation of historical events in Mostagab's stories. These events do not run parallel to the fictional text but are used to regulate the tempo of the narrated incidents and to shed light on their immediate significance or their symbolic function. This technique is reflected in the method of narration as Mostagab limits the characters in his collection of short stories and condenses them in the character of the narrator. Meanwhile, the reality of the time and place confirms the fact that we are confronted with a new kind of art which stands midway between the autobiography and the short story.

As for the semantic structure of the collection, Anas El Wujid asserts that it revolves around one idea which is exemplified in the temporary fragmentation of the narrative context. Therefore, Mostagab uses juxtaposition as a narrative device that could become a revolutionary artistic tool. Anas El Wujid sheds light on the multiplicity of structures which constitute the mould. Some of these structures are modelled, up to a point, on Propp's patterns. Others are reminiscent of visual patterns resembling incomplete circles or parallel lines that do not give an immediate indication of a possible link, or other designs known as diversive light spots. All this allows the specialized reader to go beyond the indexical dimensions of language as they appear on the superficial level of the narrative.

● Ibrahim Ghallum's article "The Suicide of the Self and the Collapse of the Story: A Study of the Fictional Art of Mohamed El Majid" comes at the end of this group of studies about the art of fiction. He argues that the immediate self in the work of this writer is characterized by its constant dramatic presence, its protean quality and its ability to hold our attention in spite of all the psychological variations that may accumulate around it and despite the long course of material and realistic events in its life.

Ghallum explores the dramatic world of Mohamed El Majid through a number of semantic axes: first, betrayal and decline, the second, purification and withdrawal, the third, a search for innocence and suicide. This dramatic world is represented by three devices: 1-Dramatic feeling, 2-Images and language, 3-Imagination. The immediate self makes up for the limitation of the objective fictional world of Mohamed El Majid. The intended negation of the possibility of co-existence between the self and the outside world has strong social implications.

El Majid resorts to a number of artistic strategies in order to invoke strong reactions and also to give vent to the overflowing charge of selfhood, namely, the stream of consciousness technique and the merging of dialogue and internal monologue.

The two concepts which form the basis of co-existence in the fictional world of El Majid are: the birth of betrayal at the expense of love and the continuation of both love and betrayal at the same time. As for the concept which lies at the heart of the action, it is the reversal of betrayal to innocence, then the reversal of innocence to betrayal. This contradiction between the two concepts of co-existence is poignant as the identification between the individual and society is unusual. It reveals, Ghallum maintains, the absence of laws and regulating criteria that control the relationship between the individual and society.

● We then reach the fourth group of these critical studies. In his "The Narrator in the play *Mughamarat Raas El Mameluke Gaber* (The adventure of Raas El Mameluke Gaber) by Saad Allah Wanasous," Mohamed El Naser El Egeimi studies the phenomenon of a play within a play as a species of the *Taqdim*—the interpolation of the text with allusions to proverbs or the Quran etc. to enhance the meaning—in Arabic literature. This stylistic device operates on two levels: external and internal. To begin with, the dramatic space, in this case, the Cafe, encompasses within its boundaries the social space of the audience. At the same time, this dramatic space functions within the space of the traditional pattern of celebration.



structure in the novel, analyses the functions of the narrator and highlights the strategies of description and opposition. He then presents a number of recurrent patterns and finally unravels the identity of Sheikh Boul Arwah - physically, psychologically and mythologically.

Belahsan also examines the function of place in the novel and concludes that 'Qusantina' achieves a scientific and symbolic level. It reflects the significance of narrative structure and the development of characters. It is a city built on a decaying rock. Its winding and interlinking streets intersect and collide with each other. It is also the scene of some inevitable social and class struggles.

Belahsan then deals with discourse and intertextuality in *El Zihab* and bases his analysis on Bakhtin's concept of dialogic, as the interaction between contrasting social discourses. He notes the juxtaposition between the sacred language, the revolutionary language and the scientific language in the narrative and dialogic space of the novel. He comes to the conclusion that the general significance of the novel resides in the deliberate elimination and consequent disintegration of feudal ideological narrative discourse in the text which reflects the social and intellectual struggles of his age.

● In his study "Binary Opposition: A Reading of *El Zaman Al Akhar* (The Other Time) by Edward El Kharrat" 'Amgad Rayan explores the horizons of modernism in the Arab novel. He analyses the techniques of interrelation on the level of symbols, time and language. He carefully links all these levels to the social reality, rampant with contradictions and misunderstanding, across a wide historical space beginning from the 1940s and going into the 1970s of this century. Rayan draws up a list of the pattern of binary oppositions which operate on all the levels studied in the article. For example, he points out the opposition between reality and mythology, past and present, spirituality and materiality, tradition and contemporaneity and so on.

According to Rayan, the novel is a spontaneous panoramic expression of feeling that is not restricted by the demands of conventional form. Each chapter is a mini-novel itself, a stylistic strategy which strengthens the dialectic between the part and the whole. The Novel also defies the limited definition of literary genre as it combines the intense language of poetry with the language of narrative prose in a brilliant multi-vocal rhythmic pattern. Consequently, this novel marks the beginning of a new trend in the Arab novel by being, in itself, a modern experiment in creative writing.

● Mohamed Badawi explores the "Aesthetics of Folklore" in Yehia Taher 'Abdallah's novel *'Al Tawq Wal Iwala* (The Ring and the Bracelet). According to Bada-

wi, the novelist has dexterously succeeded in merging everyday rituals with superstition, elegies, folktales and popular ballads into one saga novel through the use of new strategies which differ from the conventions of traditional saga novels. The text is enriched by its incorporation of popular ballads and folktales and is further enhanced by saturation with the structural folkloric models that interact in an intertextual context.

Badawi poses the following question in his article: does the novelist's interference in his novel spoil the illusion of verisimilitude? In order to answer this question, he discusses the problematic of the writer's ideological commitment. To what extent should a writer who belongs to a particular society, say, the Egyptian society, follow a critical theory which was developed and postulated in a radically different social context? Badawi then maintains that a creative writer's involvement in his writing might detract from the value of some narrative structures but, on the other hand, might prove useful in other structures, for example, folkloric structures. Notwithstanding, if the text is both the signified and the signifier, according to Saussure - that is an entity in which form and content cannot be divorced-then each style in writing necessarily generates its own laws which determine its pattern of relations. Badawi concludes that Yehia El Taher's final reaffirmation of the values of permanence in the life of his characters conflicts with his avowed ideological commitments, superficial commitments to say the least.

● Going back to Naguib Mahfouz, 'Abdel Mijeed Nousei's "Actantial Construction in *'Al Zalf* (Falseness): A Semiological Analysis of a Narrative Text" presents a modernist reading of some of Mahfouz's early works. The writer attempts to trace the development of meaning through a vertical analysis of the text while emphasizing the actantial construction which sheds light on the structural elements and the active verbs. According to Nousei, the relations between the actant/self and helper-opponent reveals the nature of narrative development which the actant hopes to achieve. They also bring to light the attitude of the other actants which try to promote or hinder the development of the narrative. A study of these relations crystallizes the semantic function of the active structure in the text, in this case, the short story, *'Al Zalf* in *Hams El Junoud* (Whispers of Madness).

At the beginning of his analysis, Nousei breaks up the text to its essential components. Then, he determines the themes by dividing up the lexical clusters associated with a particular character into thematic divisions which then aid him in describing the characters (for example, 'Ali Effendi Gabr, the widow of 'Ali Pasha 'Assem). Nousei

● Mohamed Ghaith's "The Dramatic Structure of El Khansaa's Elegy" comes at the end of this group of articles on poetry. The article deals with a famous elegy in which El Khansaa mourns the death of her brother Sakhr. According to Ghaith, a critical analysis of the dramatic structure of an elegy will necessarily deal with the aspects of conflict and dialectic, with their patterns and relations.

The conflict in this poem operates on many levels and involves many forces. The conflict is not just between the mourner on the one hand, and death and destiny on the other. It is also between the mourner and the man she mourns, between this man and his destiny. There is a conflict between the people and the values of life and immortality on the one hand, and death on the other. The poem also puts forward the conflicting relations between the mourner and her own people over their opposing claims of Sakhr, her brother, but also their leader and symbol of their survival and perseverance in their struggle with death and destiny. Ghaith draws our attention to the fact that the various conflicts raging between many forces and different wills oscillate between victory and defeat, advance and retreat. These conflicts are finally resolved by the assertion of harmony, order and reconciliation, by the victory of the forces which stand for Sakhr, the people, El Khansaa and all their will power over the forces of destiny, death, negation and annihilation.

The elegy is the arena where this struggle takes place. It is a textual arena where the struggling forces recruit various linguistic elements in their conflict against one another—elements such as sounds, symbols, images, sentences, words, stanzas, patterns and structures. The combination of these elements in the elegy give momentum to the conflicting forces and speed up their struggle to its ultimate structural and symbolic resolution in the final stanza of the poem. At the end of the study, the writer lays special emphasis on the well-wrought structural patterns of the last stanza, hence bringing his argument to its final conclusion.

● Moving to the analysis of narrative texts, mention has to be made of Naguib Mahfouz whose works have won world recognition. In "Miframar: The Dialectic of Narration and Dialogue" Mohamed Eswerfi takes as his starting point the concept of "poetics" as a critical approach in order to determine the relationship between the critical self and its subject matter and also to call for a dialectic between them.

Eswerfi discusses the point of view in the novel as it bears upon the narrative—the narrative which generates the story— and from thence examines the dialectic between narration and dialogue. According to him, an

analysis of the method of narration in the novel takes into consideration the relation between the conventional narrator, the reader, the represented character and the personal pronoun used in the narration. The dialogue, on the other hand, represents the narrative scene in which the stylization of the social and literary languages takes place. Eswerfi surveys the various functions of stylization—renewal, influence and pleasure through colouring—and puts forward Bakhtin's and Genette's theory of dialogic. He maintains that Miframar has effected a generic development in dialogic where narration reaches point zero degree. The modernist vision in the novel poignantly comes through with the absence of the third person omniscient narrator and the representation of a multiplicity of narrators so that the narration is generated from inside the story.

According to Eswerfi, the narrator character as represented in Miframar operates on three levels: 1-The receiver of the narrative, 2-The dialectic relation between the narrator and the character represented, 3-The transformation of discourse into narrative.

The analysis of the style of the novel allows the writer to reach conclusions about the underlying meaning intended by Naguib Mahfouz. He maintains that Mahfouz has been influenced by the philosophy of Einstein and Diogene which came as a reaction against the social concerns that were prevalent at the time and which called for a return to nature because a genuine revolution is that which is rooted in nature.

● Moving to the art of the novel in Algeria, Amar Belahassan's "Conflict in Discourses: Ideology and Narrative in El Zilzal (The Earthquake) by Taher Wajjar" adopts a sociological approach, or, as he himself calls it, a "socio-critical comparative approach." The text is created in a special linguistic-descriptive context and consequently the narrative structure interacts with the social structure to generate the meaning—the narrative meaning which reproduces reality. It may seem identical with it on the external and internal levels, however, it points out, through the narrator, the conjunction of certain interests which are generated and structurally arranged by a particular establishment which performs the function of categorizing and indexing the discourses.

Belahassan draws attention to the socio-linguistic descriptive elements in the text. He notes that El Zilzal succeeds in effecting a perfect marriage between the cultural world, its call for social development as propagated by the revolutionary polemics in Algeria in the 1970s, and the aesthetic world as reflected in the stylistic devices in the novel.

Belahassan then deals with the role of the narrative

The second issue is concerned with the problematic of the autonomy of poetic discourse. The writer puts forward the proposition that this concept does not necessarily imply the divorce of art from reality. It does, on the other hand, define the relationship of literature and reality, a relationship in which reality is conceived of as the pivotal point in the orbit of literature, in which literature is an autonomous planet. In an attempt to discover the poetics of literature, Málík maintains that literature and reality should not be reduced to one code, that their essence is defined by their opposition to one another. If the two code systems conformed, it would mean the death of one of them. Consequently, this distinction between their code systems makes language the most important factor in the poetics of literature. Any critical study that does not take into account the dialectics of language and literature will necessarily be reduced to a thematic reading of the text-an endeavour that eventually destroys the poetics of the text.

On the applied level, the aim of this study is to examine two poems as a whole-*Gharīb 'Ala El Khalīf* (A stranger on the Gulf), and *Unshūdāt El Matar* (Song of the rain)-in order to reach a general conclusion about the principles of Arabic poetics. The writer chooses these two poems because he believes that they represent two parts of one poem which belongs to the group of "water poems" in the poetry of El Sayāb. In his study, he sets out to prove the validity of his proposition through a structural analysis of the poetic stanzas in order to determine their meaning.

● Khālid Soleimān's "Khalīl Hāwī: A Study of his Poetic Diction" is based on the development of the term "poetic diction" from its flourishing in the Romantic period of English poetry until its final definition by Owen Barfield. He specifies three basic points: 1-The poet's diction. 2-The arrangement of words. 3-Selection and arrangement.

Soleimān applies these three salient points on the poetry of Khalīl Hāwī, concentrating on two angles: 1-Lexical fields, and 2-Syntactic phenomena. He divides the lexical patterns in the poetry of Hāwī into six clusters of sex, colour, animals and birds and insects, fertility and resurrection, death and sterility as well as symbolic clusters. As for the prominent syntactic structures in the work of Hāwī, Soleimān concentrates his attention on three points: the proximity of certain words, repetition and monologue.

He comes to the conclusion that the world of Khalīl Hāwī is characterized by the presence of death, terror and disaster, interspersed with an occasional beam of hope and happiness. His lexical patterns go beyond the expression of grievance and enter the realm of calamity

and disaster. This socio-psychological description of the poetry of Hāwī is based on the well-known division of poetic expressions according to the psychological state of people made by El Qartājannī. El Qartājannī's division of poetic expressions into well-defined patterns is noted for its careful scientific observation of its subject matter and testifies to the perceptive brilliance of this old Arab critic.

● We then move to Salāh Faql's "The Style of al *muwashshah*: Deviation and Intertextuality" where he looks at the ancient world from a modern perspective. The writer offers a modern reading of a conventional literary genre, al *muwashshah* (strophic poem). He points out the radical deviation of the *muwashshah* from the conventional form of the Arabic poem. This deviation was Andalusian in essence and was inevitably brought about by the mechanics of time and place. The deviation manifested itself on three interrelated levels: metrical, linguistic and moralistic. The metrical deviation of the *muwashshah* can be divided into three points: the foot is used as a rhythmical unit rather than the *baḥr* (metre); more than one metre is combined in the same *muwashshah*; the rhythm, in some cases, is determined by the accompanying tune rather than the metre.

According to Faql, the linguistic deviation of the *muwashshah* is evident in the interaction between three distinct levels of language: classical Arabic, rhythmic colloquialism and foreign romantic diction. This interaction becomes a prerequisite of the *muwashshah*. On the other hand, the *muwashshah* deliberately broke away from the strict moral mould of the Arabic poem and firmly established instead a calculated playful shamelessness as part of its conventions. This was followed by a number of *muwashshahāt* of repentance which were a deliberate reversal of the permissive morality of the majority of *muwashshahāt*. Eventually, these reactions limited the scope of the *muwashshah*, especially in the eastern regions, to religious themes.

According to the writer, the linguistic variation in the discourse of the *muwashshah* resulted in its intertextuality. This variation in the linguistic level plus the dialogic character of the *muwashshah* are responsible for its illusionary prose style. Intertextuality is manifested in the *muwashshah* in two ways: its multivocality and its re-echoing and saturation of the model. Multivocality is specifically demonstrated in the refrain while the bifocality of the text-a feature of intertextuality-is manifested in the technique of re-echoing and saturation of the model. The intertextuality of the *muwashshah* was referred to by El Safadi as "negotiation" and was also investigated by the famous critic of the *muwashshah*, El 'Akbar Ibn Sana' El Mulk.

# THIS ISSUE

---

## ABSTRACT

The present issue of *Fusul* responds to the demand of a large group of writers and intellectuals who have become increasingly aware of the importance of applied experiments in Modern Arabic criticism. A close scrutiny of the Arabic texts necessarily reveals the dialectic between theoreticization and creativity. It will lead also to a reassessment of the common methodological approaches in modern critical thought and consequently determine how appropriate they are to Arab cultural consciousness.

Applied experiments in criticism bring to the fore the role of literary research, and also reveal whether this research has adequately assimilated the fruits of scientific progress. Critical studies will also shed light on the achievements of Arabic criticism: its absorption of the basic principles of Arab culture, its coalescence with the modern language of the age and its active participation in redefining the prerequisites of cultural development. From its very first issue, *Fusul* has been concerned with experiments in the methodology of criticism and has assigned a regular section for them. Applied criticism is given prominence in the present issue by being the focal point of all the articles in the volume.

● In his article entitled "The Language of Poetry in *Zahrat El Kimya*" (The Flower of Chemistry): The Transformation of Meaning and the Meaning of Transformation," Abdel Karim Hassan starts with the assumption that "poetry is a metalanguage because it is a language of connotation, or a language superimposed on another language." Accordingly, if poetry is superimposed on ordinary language, then criticism is twice removed as it is a language about the language of poetry. The writer, therefore, chooses "the language of poetry" as a topic for his article specifically because it represents an organic link between criticism and linguistics.

According to Hassan, the poem *Zahrat El Kimya* is the epitome of Adonis's poetic experience. It is the perfect poem in which the poetic moment is especially quick, in-

tense and highly charged with emotion. He sets out to unravel the underlying patterns of meaning which link the thirteen stanzas of the poem as they are not related to one another by any one conventional formula. He also challenges the assumption put forward in the poem that the "sentence" ends with a full stop, an assumption based on traditional Arabic Grammar. He adopts the theory of Grammar expounded by Terence Hawkes and based on Transformational Grammar. His aim is not to investigate the rules of Arabic Grammar but to use the principles of Transformational Grammar to determine the deeper components that signal the meaning of the poem. Again, the writer is not mainly concerned with the explication of the meaning of Adonis's poem, but is more interested in the structural pattern that generates the meaning. He hopes to achieve his aim by isolating the larger components of the sentence from the basic components in order to reveal the deep structure of the poetic sentence and explain its relation to other structures. This approach relies on certain methodological procedures which reduce the poetic sentence to its basic components and relations. It also reveals the mechanics of organic transformation within a poem which finally sheds light on the deep level of meaning in the poem and crystallises the intricate pattern of relations reflected in the language.

● Next we come to Mālik El Mutaḥib's "The Reproduction of the Text: A Theoretical Introduction and an applied Study" where he combines theory with the techniques of applied criticism. On the theoretical level, he touches upon two issues. The first—the focus of his study—is the modernization of criticism. According to him, the starting point of this move toward modernization is marked by the break with traditional criticism and its replacement with modern criticism—the reproduction of texts. In this way, applied criticism will lead to a revaluation of theoretical dictums because it depends on modern critical approaches which travel across textual space in a haphazard yet ordered fashion.



# **FUSŪL**

**Journal of Literary Criticism**

Issued by

**General Egyptian Book Organization**

---

*Chairman*

**SAMIR SARHAN**

---

**Editor:**

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

**Associate Editor:**

**SALAH FADL**

**Managing Editor:**

**ETIDAL OTHMAN**

**Lay Out:**

**SAAD ABDEL WAHAB**

**Secretariate:**

**AHMAD MEGAHED**

**ABDUL NASER HASAN**

**MOHAMMAD GHAIH**

**WALEED MONEER**

**Advisory Editors:**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

**Studies  
In Applied Criticism**

---

Vol. VII. No. 1, 2

Issued in: May 1989

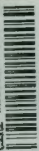








Bibliothèque Alexandrine



0536232